G. I. TOHĂNEANU

# DINCOLO de cuvînt

St. Filozofie

EDITURA
ȘTIINȚIFICĂ ȘI ENCICLOPEDICĂ

G. I. TOHĂNEANU

# DINCOLO DE CUVÎNT

## Studii de stilistică și versificație

Scanned with OKEN Scanner

# CUPRINS

## 1
## STILISTICĂ GENERALĂ


Pag.

Sinonimia dincolo de cuvînt . . . . . 11
Sinonimia în limba literaturii artistice . . . . . 41
Omonimia poetică . . . . . 68
„Punerea în pagină" a textului poetic . . . . . 76


## 2
## STILISTICA AUTORILOR


Observații cu privire la lexicul *Țiganiadei* . . . . . 91
Eminescu — scriitor oral . . . . . 118
Sinonimia unor epitete cromatice în poezia lui Eminescu . . . . 141
Sintaxa operei poetice a lui Tudor Arghezi . . . . . 152
Convergență și contaminare metaforică în poezia lui V. Voiculescu 182
Nicolae Labiș și sentimentul ritmului . . . . . 196
Analiza stilistică a poemului arghezian *Dacica* . . . . . 201
Structura stilistică a poeziei *Ulise* de Lucian Blaga . . . . . 213


## 3
## VERSIFICAȚIE


Ritm dominant, substituiri ritmice, ritm „secund" . . . . . 225
Clausula în proza lui Sadoveanu . . . . . 244


Scanned with OKEN Scanner

# ABREVIERI

**Agîrbiceanu,** II = Ion Agîrbiceanu, *Opere*, II, EPL, 1962

**Arghezi,** F = Tudor Arghezi, *Frunze*, EPL, 1961

**Arghezi,** N = Tudor Arghezi, *Noaptea*, EPL, 1967

**Arghezi,** S, I—XXVI = Tudor Arghezi, *Scrieri*, I—XXVI, EPL (I—XXII), Editura Minerva (XXIII—XXVI), 1962—1974

**Bacovia,** P = G. Bacovia, *Poezii*, ESPLA, 1956

**Barbu,** P = Ion Barbu, *Poezii*, Editura Albatros, 1970

**Beniuc,** MV = Mihai Beniuc, *Materia şi visele*, EPL, 1961

**Blaga,** MS = Lucian Blaga, *Mirabila sămînţă*, *Poezii*, II, EPL, 1968

**Blaga,** PL = Lucian Blaga, *Poemele luminii*, *Poezii*, I, EPL, 1968

**Bogza,** PF = Geo Bogza, *Paznic de far*, Editura Minerva, 1974

**Budai-Deleanu,** O, I = I. Budai-Deleanu, *Opere*, I, *Ţiganiada*, Editura Minerva, 1974

**Călinescu,** *Istoria...* = G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, 1941

*Contribuţii...* = *Contribuţii la istoria limbii române literare în secolul al XIX-lea*, I—III, EA, 1956—1962

**Creangă,** O = Ion Creangă, *Opere*, Editura Minerva, 1972

**Doinaş,** V = Ştefan Aug. Doinaş, *Versuri*, Editura Eminescu, 1972

**Eminescu,** I—VI = Eminescu, *Opere*, I—VI, ediţia Perpessicius

*GA*$_2$, I—II = *Gramatica limbii române*, I—II, EA, ediţia a II-a revăzută şi adăugită, 1963

**Goga,** I—II = Octavian Goga, *Opere*, *Poezii*, I—II, EPL, 1967

**Heliade,** I—II = I. Heliade Rădulescu, *Opere*, I—II, EPL, 1967



Scanned with OKEN Scanner

**Iordan,** *Stilistica* = Iorgu Iordan, *Stilistica limbii române*, 1943

**Labiș,** PI = Nicolae Labiș, *Primele iubiri*, EPL, 1962

**Lesnea,** V = George Lesnea, *Versuri*, EPL, 1964

**Minulescu,** V = Ion Minulescu, *Versuri*, EPL, 1964

**Pann,** SL, III = Anton Pann, *Scrieri literare*, III, EPL, 1963

**Paraschivescu,** II = Miron Radu Paraschivescu, *Scrieri*, II, EPL, 1969

**Philippide,** Vv = Al. Philippide, *Visuri în vuietul vremii*, *Poezii*, EPL, 1969

**Pillat,** P = Ion Pillat, *Poezii*, EPL, 1965

**Sadoveanu,** I—XXII = Mihail Sadoveanu, *Opere*, I—XXII, ESPLA, EPL, Editura Minerva, 1954—1973

**Stanca,** V = Radu Stanca, *Versuri*, EPL, 1966

**Stancu,** Ș = Zaharia Stancu, *Șatra*, Editura Minerva, BPT, 1971

**Topîrceanu,** I—II = Topîrceanu, *Opere alese*, I—II, ESPLA, 1959

**Vianu,** SLR = Tudor Vianu, *Studii de literatură română*, EDP, 1965

**Vianu,** St. st. = Tudor Vianu, *Studii de stilistică*, EDP, 1968

**Vinea,** I = Ion Vinea, *Opere*, I, *Poezii*, Editura Dacia, 1971

**Voiculescu,** I—II = V. Voiculescu, *Poezii*, I—II, EPL, 1968

**Ureche,** L = Grigore Ureche, *Letopisețul țării Moldovei*, ESPLA, 1958

●

Pentru dicționare, publicații și reviste de specialitate, se folosesc siglele curente.

Scanned with OKEN Scanner

# 1.

# STILISTICĂ GENERALĂ

Scanned with OKEN Scanner

# SINONIMIA DINCOLO DE CUVÎNT

Îmi propun să demonstrez în cele ce urmează că s i n o n i m i a nu caracterizează numai vocabularul, ci se întîlnește în toate compartimentele limbii.

O analiză atentă a faptelor învederează că fonetica, lexicul, morfologia, sintaxa dispun de posibilități multiple de exprimare a aceleiași idei, a aceluiași conținut logic, a aceluiași raport gramatical — adică, altfel spus, de sinonime.

Deocamdată, voi sublinia în treacăt — rezervîndu-mi dreptul de a reveni și de a insista — importanța cu totul deosebită pe care sinonimia o prezintă pentru stilistică și pentru arta literară. Evident, existența sinonimelor prilejuiește *opțiunea* pe care se întemeiază orice fapt stilistic. Ca să ne mărginim, pentru moment, la domeniul vocabularului, vom observa că, avînd la îndemînă mai multe cuvinte care redau aceeași noțiune, scriitorul le supune unui riguros proces de selecție, reținînd, dintre toate cîte îl întîmpină și îl îmbie, pe unul singur : acela care — nădăjduiește el — întruchipează mai exact și mai nuanțat fondul intim al gîndirii și sensibilității sale. Generalizînd, se poate afirma că relația dintre scriitor și cuvînt (sau, mai degrabă, între scriitor și materialul lingvistic) este una dramatică : a alege înseamnă, implicit, a renunța, — iar cuvintele „sacrificate" nu o dată se răzbună !

Starea de încordare, de „pîndă", de „înaltă tensiune", care caracterizează raportul dintre scriitor și cuvînt a prilejuit poeților mărturii de cel mai înalt interes. Reținem, dintre multele exemple posibile, cunoscuta confesiune a lui Voiculescu :



Scanned with OKEN Scanner

*„M-am băgat surugiu la cuvinte:*
*Le momesc cu văpăi, le hrănesc cu jăratec,*
*Le strunesc în ham de gînd, cînd lin, cînd sălbatec,*
*Le-ncing cu harapnicul dorului și mînă-nainte!“*
(I 208)

Creatorul — mai cu seamă poetul — trăiește adesea sentimentul amar că expresia lingvistică împuținează și sărăcește ideea. Așezînd în versuri latinești sistemul filozofic epicurian, Lucrețiu se plînge de *egestas linguae* („sărăcia limbii“), iar Budai-Deleanu motivează în același chip modestia ambiției sale: „*Neajungerea limbii* cu totul mă desmîntă“ (O, I 4). Cunoscuta întrebare eminesciană: „Unde vei găsi cuvîntul...?“ stîrnește ecouri asemănătoare.

Dintre poeții români ai veacului nostru, Lucian Blaga dă glas acestui sentiment de insatisfacție cășunat de „nevolnicia“ materialului lexical al limbii. Iată două citate mai semnificative, extrase din *Poemele luminii*:

*„Ah, iarăși și iarăși*
*Cuvintele seacă“*
(PL 176);
*„Ne-nchidem inima după nespuse cuvinte“*
(PL 191).

În poemul *Ardere*, din ciclul *Nebănuitele trepte* (PL 265), Blaga se întreabă, aidoma lui Eminescu:

*„unde și cînd găsi-voi singurul cuvînt*
*în cercul nopții să te-ncînt?“*
. . . . . .
*„cuvîntul unde-i — ca un nimb*
*să te ridice peste timp —?“*

Ultimul citat — din *Ardere* — îmi permite să dezvolt o idee de cea mai mare însemnătate pentru teoria sinonimiei raportată la procesul creației literare. Revenind la opțiunea pe care — așa cum spuneam — se bazează, într-un anumit sens, însuși conceptul de stil, trebuie să precizăm, acum, că ea este *determinată* de conținut. Valențele sinonimice ale limbii sînt așadar trecute în revistă și eliminate una cîte una, pînă cînd scriitorul întîlnește „singurul cuvînt“,



Scanned with OKEN Scanner

expresia *unică* a gîndirii sale. Tocmai de aceea creaţia literară autentică dă impresia desăvîrşirii, fără ca cititorul să poată măcar bănui cît de trudnic această desăvîrşire a fost cîştigată. Edificator este, în această privinţă, studiul v a r i a n t e l o r, pe care ediţiile critice ni le pun la dispoziţie. Ne amintim cu toţii versul — parcă turnat în bronz — din *Epigonii* :

*„Vremea lui Ştefan cel Mare, zimbrul sombru şi regal"*.

Ediţia Perpessicius (I 291—298) ne înlesneşte să străbatem drumul cuceririi artistice a acestui vers. În timp ce primul emistih („Vremea lui Ştefan cel Mare") a fost dobîndit de la început, al doilea a suferit, în procesul elaborării, modificări semnificative :

1. domnitorul triumfal
2. leul sombru şi regal
3. zimbrul sombru şi regal.

Caracterizarea marelui domnitor — ştearsă şi plată, în prima ei fază *(domnitorul triumfal)* — a nemulţumit pe poet, care a simţit nevoia de a o înlocui printr-o formulă mai nuanţată. S-a ivit, astfel, metafora, foarte expresivă, a „leului", cu epitetele „sombru şi regal", care au rezistat pînă în forma definitivă a versului. Procesul de închegare şi adecvare nu se încheiase încă. „Leul" a fost detronat de „zimbru", care are un sunet mai autohton, în planul conţinutului, iar în acela al formei, în alianţă cu epitetul neologic *sombru* (< fr. *sombre*), creează un cuplu stilistic de o rezonanţă stranie şi învăluitoare. „Alegerea" este, aşadar, determinată, iar expresia are atributele unicităţii. Într-un asemenea context de idei, reiese cu pregnanţă răspunderea editorului de texte : rigoarea şi „acribia" filologică sînt condiţii esenţiale ale unei ediţii izbutite, unde neglijenţele, omisiunile, modificările ar fi acte de impietate.

Pentru a demonstra că organizarea şi structurarea expresiei — posibile datorită existenţei materialului sinonimic — au un caracter unic şi definitiv, vom supune unei succinte analize trei scurte texte literare.

1. *„Din valurile vremii, iubita mea răsai*
*Cu braţele de marmur, cu părul lung, bălai"*
(M. Eminescu, *Din valurile vremii*)



Scanned with OKEN Scanner

Selecția materiei lingvistice din care s-a constituit acest bine cunoscut distih pune în lumină, încă o dată, înalta artă a poetului. Reține atenția, în primul rînd, concentrarea, în numai două versuri, a patru termeni dominanți în lirica eminesciană : *val*, *răsări*, *marmur*, *bălai* (vezi DE, s.v.).

Termenii „aleși" sînt înzestrați cu nebănuite puteri sugestive. Întrebuințat despre ivirea iubitei, verbul *a răsări* trimite imaginația către lumea aștrilor, către rînduielile cosmice, mai ales că metafora „femeii-stea" este una familiară poetului. *Valurile vremii* (să se remarce și aliterația *v...v*, care acționează ca un element de „sudură" a sintagmei) — metaforă ucisă de uz, în limba comună — dobîndește o forță extraordinară în vers, datorită faptului că substantivul *val* pendulează între sensul figurat și cel propriu. Într-adevăr, cititorul avizat descoperă în structura intimă și adîncă a imaginii *cu brațele de marmur* aluzia palidă la mitul Venerei Anadyomene, zămislită, adică, din horbota de spumă a talazurilor. În clipa aceasta, înțelesul figurativ al expresiei *valurile vremii* pălește, iar substantivul *val* regresează către sensul său propriu ! Așa stînd lucrurile, *de marmur* își lărgește volumul semantic, semnificînd, deopotrivă, „răceală", „insensibilitate", dar și „frumusețe statuară". Selecția materialului sinonimic se realizează așadar sub semnul *convergenței* și al *adîncimii*.

2. *„Domnița Genoveva, în nouru-i de haină albă, cu părul revărsat pe umeri ca niște șuvițe de lună, părea purtată în acele clipe de înșelarea unui vis".*
(M. Sadoveanu, *Măria sa puiul pădurii*, XI, 33)

Sîntem în fața unui text prin excelență p o e t i c, și întreaga lui întocmire vădește preferința pentru procedeele specifice poeziei. În planul strict formal, se impune constatarea că fragmentul se desface cu înlesnire în „versuri", care se suprapun aidoma unităților logico-gramaticale :

„Domnița Genoveva,
în nouru-i de haină albă,
cu părul revărsat pe umeri
ca niște șuvițe de lună,
părea purtată în acele clipe
de înșelarea unui vis".



Scanned with OKEN Scanner

Avem în față o sextină, în ritm predominant iambic :

⏑–⏑⏑–⏑
⏑–⏑⏑–⏑–⏑
⏑–⏑⏑–⏑–⏑
⏑–⏑⏑–⏑⏑–⏑
⏑–⏑–⏑⏑–⏑–⏑
⏑⏑⏑–⏑⏑–⏑

Un singur „vers" — al patrulea — deviază de la ritmul caracteristic, dar această abatere, așa cum voi încerca să arăt, își are tîlcul ei stilistic. Ceea ce se cade să fie subliniat cu toată fermitatea este că, dincolo de fluența sa ritmică evidentă, textul însumează atributele esențiale ale Poeziei. Portretul Genovevei, de pildă, — scăldat în lumină ireală — trimite spre tărîmul lunecos al ficțiunii. Impresia generală pe care chipul domniței — așa cum îl creionează scriitorul — o suscită, este aceea de fragilitate, de inconsistență, de părelnicie. Calitatea tropilor *(nouru-i de haină albă, ca niște șuvițe de lună)*, selecția anumitor elemente lexicale *(părea, înșelare, vis)*, poziția finală, înainte de pauză, a unui termen semnificativ *(vis)* precum și structura precumpănitor vocalică a unor „versuri" (în *nouru-i de haină albă* : 11/8) — iată tot atîtea procedee convergente, care contribuie din plin la înfiripparea și statornicirea unei atari impresii. Orice mișcare, orice gest ar putea să destrame această arătare evanescentă, de aceea verbele active sînt retrase, cedînd locul cuvintelor și construcțiilor nominale. Singura sintagmă verbală existentă exprimă o acțiune incertă („*părea* purtată"), al cărei autor este o abstracție : „*înșelarea* (unui vis)".

Grupurile nominale ocupă locul central în acest mic poem, desfășurîndu-se amplu, de-a lungul a trei versuri succesive, identice ca măsură, iar primele două, și ca poziție a „substituirilor" :

„în nouru-i de haină albă,
cu părul revărsat pe umeri
ca niște șuvițe de lună"

⏑–⏑⏑–⏑–⏑ 9 silabe
⏑–⏑⏑–⏑–⏑ 9 silabe
⏑–⏑⏑–⏑⏑–⏑ 9 silabe



Scanned with OKEN Scanner

Vrednic de atenție este faptul că din întregul „poem" — a cărui organizare precumpănitor iambică am semnalat-o — un singur „vers" — și anume tocmai cel ce închide în sine comparația *ca niște șuvițe de lună* — este ritmat *altfel* decît restul, adică în amfibrahi (⏑–⏑⏑–⏑⏑–⏑). Contrastul ritmic obținut conferă un relief și mai pronunțat acestei asocieri atît de originale și de sugestive.

Unitatea stilistică a fragmentului este consfințită de „chenarul" pe care îl desenează vocala *i*, apărută sub accent în primul și în ultimul cuvînt: „Domníță... vís". În ciuda distanței care îi separă, cei doi termeni, așezați la extremitățile enunțului, se caută și se găsesc — în parte și datorită identității vocalei tonice — recunoscîndu-și afinități într-un plan mai adînc. Dealtfel, în timp ce vocea cade după fiecare din „versurile" 1—5, ea rămîne suspendată după consumarea celui din urmă, singurul care se încheie cu un iamb plin (⏑–), așadar cu o silabă sau mai bine zis cu un cuvînt monosilabic accentuat *(vís)*. Suspensia vocii la sfîrșit de vers — pentru întîia oară de-a lungul poemului — creează sugestia „ne-spusului", a „ne-cuvîntului", în care Poezia află una din sevele ei cele mai întăritoare. Este, într-adevăr, un meșteșug al lui Sadoveanu acela de a încheia alineate sau chiar capitole întregi cu termeni semnificativi, scoși în evidență de pauza imediat următoare. Monosilabul *básm* — puternic accentuat în finalul capitolului al doilea din romanul *Nicoară Potcoavă* — ne îndeamnă, parcă, să întrerupem lectura și să ne deschidem ecourilor tainice ale cuvîntului: „Pornind cu mare însuflețire..., au uitat oboseala, foamea, setea și au rupt paianjenișul de aur către luncile Moldovei, intrînd ca într-un *básm*" (XVIII 30).

Ar trebui să rezulte, la capătul acestei scurte analize, că, în viziunea unui artist desăvîrșit cum este Sadoveanu, ritmarea — pe alocurea chiar strictă — a unor crîmpeie de proză încetează de a mai funcționa ca o simplă podoabă exterioară, ca un artificiu tehnic, devenind, dimpotrivă, *unica* modalitate de expresie și de valorificare a unui *anumit* conținut și constituindu-se ca parte integrantă a unor structuri prin excelență poetice.

3. *„Îmi place să te văd făptură clară,*
*răsfrîntă-n iezerul de munte, cînd*



Scanned with OKEN Scanner

*o rîndunică-n zbor adus*
*oglinda apei sparge, lunecînd.*

*Dacă eu nu, atuncea cel puțin*
*această apă să te frîngă,*
*această undă să te sfarme,*
*să te stîngă, să te stîngă".*
(Blaga, MS, 69)

Dincolo de gingășia și delicatețea imaginilor, dincolo de puritatea și altitudinea lor etică și artistică, se cer reținute, aci, două detalii. M-aș referi, întîi, la „polisemantismul sintactic" al conjuncției *dacă* (în versul „Dacă eu nu, atuncea cel puțin...") — a cărei valoare condițională este concurată și îmbogățită de vagi reflexe cauzale și concesive. Mai grăitoare — în dublă perspectivă: sintactică și stilistică — este elipsa verbului predicat, în aceeași propoziție: elementele naturii pot *să spargă, să frîngă, să sfarme, să stîngă* „făptura clară" a iubitei, „răsfrîntă-n iezerul de munte"; la persoana I însă, un atare verb ar fi sunat dur și strident, iar poetul nu se încumetă să-l rostească. Sfiala și discreția dau tîlc elipsei în versul citat:

*„Dacă eu nu, atuncea cel puțin..."*

După aceste considerații — numai în aparență digresive — e momentul să revin la problema sinonimiei, pentru a demonstra existența ei la *toate* nivelele limbii, nu numai în vocabular, cum se crede îndeobște.

La nivelul s u n e t e l o r, bunăoară, fonetismele neliterare (populare, regionale, arhaice) creează, prin simplă raportare la formele literare corespunzătoare, cupluri de „sinonime". În această situație se află *sară* față de *seară*, *plăcé* față de *plăcea*, *rumpe* față de *rupe* etc., etc. Sunetul — unic și irepetabil — al versului „Sara *pe deal buciumul sună cu jale*" își datorează, în bună parte, armonia, fonetismului popular *(sara)*, caracterizat prin reducția diftongului și valorificat prin topică.

De bună seamă, tentațiile unor rime inedite pot fi, uneori, decisive în așezarea unor astfel de sinonime la final de vers. Într-o poezie înțesată de elemente neliterare *(De-or trece anii...)*, Eminescu optează pentru forma regională a infinitivului conjugării a II-a, chemată și atrasă de nece-



2 — c. 278

inv. 182546

Scanned with OKEN Scanner

sitățile rimei. Simpla înregistrare a faptului — ca o curiozitate lingvistică — nu poate satisface pe un comentator exigent. El ar adăuga, desigur, că, în poezia amintită, varianta regională (adică: „sinonimul" fonetic) *plăcé* infuzează versurilor o notă ușor desuetă, nu lipsită de o anume șăgălnicie.

Printre cele mai caracteristice exemple de acest gen se rînduiește forma participial-adjectivală *tămîiet*, atrasă de *omăt*, într-un foarte cunoscut pasaj din *Călin:*

*„Acolo, lîngă izvoară, iarba pare de omăt,*
*Flori albastre tremur ude în văzduhul* tămîiet".

Cu sunetul ei intim și scăzut, forma aceasta pare a desființa timpul basmului și a împuțina spațiul, așa încît mirificul tablou evocat se reașază undeva în preajmă sau, în orice caz, nu dincolo de limitele privirii noastre.

În aceeași ordine de idei amintesc, la Eminescu, *nemîngăiet/încet (Peste vîrfuri), șele/jele (Făt-frumos din tei), șede/vede (Lasă-ți lumea...).*

A explica opțiunea poetului pentru formele neliterare prin simpla presiune a rimei — cum procedează, de obicei, manualele școlare (și nu numai ele!) — înseamnă a prefera calea cea mai lesnicioasă și mai superficială. Fie, de pildă, versurile următoare, din poemul *Călin:*

*„Iar voinicul s-apropie și cu mîna sa el rumpe*
*Pînza cea acoperită de un colb de pietre scumpe".*

Comentatorul obișnuit se mulțumește să înregistreze prezența în poziție finală a acestei forme arhaice, raportînd-o, în cel mai bun caz, la etimonul latin (*rumpo*, cu infix nazal, în opoziție cu perfectul *rupi*, fără infix). El va adăuga, poate, că perechea *rumpe/scumpe* constituie o rimă specific eminesciană, apărînd de 5 ori numai în poeziile antume. Comentatorul erudit va spori cantitatea de informație filologică precizînd că rima în discuție nu reprezintă o inovație a lui Eminescu, întrucît Budai-Deleanu o folosise deja, cu vreo șapte decenii mai timpuriu, într-un pasaj savuros din *Țiganiada:*

*„Nu trecusă un ceas și jumătate*
*De cînd tabăra în somn apucasă*



Scanned with OKEN Scanner

*Cînd iaca vin din părţile toate*
*Vaiete, strigări cu larmă groasă*
*Şi tocma-în cescuţurile* scumpe
*Prelina păusare le* rumpe"
(4693—4698).

Eventual se va mai menţiona faptul că rima *rump(e)/ scump(e)* devine tradiţională, după Eminescu, reapărînd la mulţi dintre poeţii veacului nostru :

*„Stihia-ţi pură, albă se arată :*
*Calc nori şi îngeri, goală li te* rump,
*Lung să-ţi sărut şi să-ţi cuprind deodată*
*Tot adevărul trupului tău* scump"
(Voiculescu, II 24).

Exegeza minuţioasă şi atentă a textului nu se poate însă limita la atît. Ea va observa mai întîi, în legătură cu distihul citat din *Călin*, valoarea evocativă a sinonimului fonetic arhaic într-o creaţie folclorică aşezată în timpul imemorial al basmului. Dacă, apoi, examinăm structura imaginii, constatăm că între verbul *a rupe* (exprimînd o acţiune violentă) şi complementul său direct (*Pînza cea acoperită...*, adică „pînza de păianjen", deci un obiect delicat şi fragil) există un contrast derutant, o evidentă discordanţă stilistică. Opţiunea pentru varianta arhaică — al cărei sunet este înmuiat şi îndulcit de vibraţiile nazalei *m* — dizolvă această contradicţie, desăvîrşind procesul de adecvare a expresiei la conţinut. Gestul voinicului care, cu mîna sa, „rumpe" pînza pierde, astfel, orice urmă de brutalitate (şi de ridicol !).

La fel de sugestiv şi de evocativ este fonetismul arhaic *împle* (< lat. *implet*), rimînd cu *tîmple* în următoarele texte eminesciene :

*„Ea privi atunci în jos,*
*Trece mîna pe la* tîmple,
*Iară inima-i se* împle
*De un farmec dureros".*
*(Povestea teiului)*

*„Cum ea pe coate-şi răzima*
*Visînd ale ei* tîmple,



Scanned with OKEN Scanner

*De dorul lui și inima*
*Și sufletu-i se* împle".
*(Luceafărul)*

Varianta veche are aci darul de a estompa caracterul prea material al reprezentării, mijlocind o imagine mai difuză, mai potrivită cu „dorul", cu „farmecul dureros" care „împlu" sufletul, inima. În ultimul citat, din *Luceafărul*, randamentul stilistic al formei în discuție, creatoare de atmosferă, este superior, datorită așezării sale nu numai în final de vers, ci la sfîrșitul întregii strofe, unde pauza — mai netă, mai pregnantă — îi întreține și îi multiplică ecourile.

În aceeași ordine de idei, din repertoriul eminescian poate fi amintită perechea *scripet — Egipet*, din *Scrisoarea II*:

„*Cu evlavie adîncă ne-nvîrteau al minții* scripet,
*Legănînd cînd o planetă, cînd pe-un rege din* Egipet".

Frecventă în textele vechi, varianta *Egipet* se află, și ea, la sfîrșit de vers și frază, iar spațiul alb care o separă de versurile următoare amplifică pauza, izolînd, în planul vizual, forma menționată și reliefînd-o, astfel, cu o forță deosebită.

În alte combinații rimice, *Egipet* revine la Blaga, în postuma *Înviere*:

„*Sus cocorii desfășoară*
*Ieroglife din* Egipet.
*Dacă tîlcul l-ar pricepe,*
*Inima ar da un* țipet".
(MS 190)

și la Ștefan Aug. Doinaș:

„*iar zîmbetul plăcerii are-un* sclipet
*îmbălsămat, ca regii din* Egipet"
(V, 25).

În fine, fonetismul arhaic *șerpe* îi prilejuiește lui Eminescu, în postuma *Gemenii* (IV 416), o rimă cu ecou indeit și prelung:



Scanned with OKEN Scanner

*„Simt că la a ta privire voinţele-mi sunt* sterpe,
*M-atragi precum m-atrage un rece ochi de* şerpe".

Ar trebui să rezulte, din cele spuse pînă acum, că selectarea sinonimelor fonetice din stratul mai vechi al limbii nu poate fi motivată prin criterii de ordin formal („tirania" rimei, bunăoară). Pledează în acest sens constatarea că, la Eminescu, varianta arhaică *rumpe* apare şi în poziţie iniţială, unde argumentul rimei nu mai este valabil (vezi evocarea lui Mureşan, în poemul *Epigonii*. Cf. I. Budai-Deleanu, *Ţiganiada*, 4421). De bună seamă că, retrase la final de vers, formele de acest gen capătă un prestigiu stilistic superior, datorită „ecoului rimic" şi, mai ales, „cutiei de rezonanţă" constituite de pauza care pecetluieşte consumarea unităţii metrice.

După cum se ştie, româna dispune de un număr relativ mare de cuvinte cu accentuare dublă, de tipul *áripă — arípă, gingaş — gingáş, vúltur — vultúr*. Fenomenul atinge şi neologismele, dintre care amintesc perechile *antíc — ántic, caractér — carácter, sátiră — satíră*. Datorită acestei particularităţi fonetice atît de originale a limbii noastre, poeţii reuşesc să încadreze unul şi acelaşi cuvînt în scheme metrice diferite, îmbogăţind repertoriul rimelor şi obţinînd efecte acustice surprinzătoare. Nu este de neglijat faptul că, aşezînd la sfîrşitul multor versuri dubletul accentual *arípă*, Eminescu obţine una din rimele sale dominante *(arípă — clípă, arípele — clípele)*, atît de bogată în semnificaţii, pe care varianta accentuală literară *(áripă)* nu i-ar fi îngăduit-o :

*„Şi se duc ca* clipele,
*Scuturînd* arípele"
*(Ce te legeni...)*

*„Orice noroc*
*Şi-ntinde*-arípele,
*Gonit de* clipele
*Stării pe loc"*.
*(Stelele-n cer)*

Vrednic de semnalat, în acest sens, este următorul distih eminescian din postuma *Pentru păzirea auzului* (IV 226) :



Scanned with OKEN Scanner

*„Nu spune-un basmu numai poetul cel* vorbăreț
*De eroul Odissev cel mult* meșteșugăreț".

După cum se poate constata, derivatele în *-áreț* rimează între ele. Dealtfel *-áreț* nu este decît o variantă — accentuală și fonetică — a lui *-ăréț*, destul de productiv în românește, chiar dacă numai puține derivate cu acest sufix au și dublete în *-áreț*. Notabil este că variantele în *-áreț*, cel puțin cele din distihul citat — sînt eliberate de nuanța depreciativă pe care sufixul *-ăréț* o inculcă uneori cuvintelor nou formate (*plimbăréț*, de pildă). Într-adevăr, „poetul cel *vorbăreț*" (corespondentul latin al epitetului ar fi *facundus*, derivat de la *for, fari* „a vorbi") — este însuși Homer, iar *meșteșugăreț* rîvnește să redea, printr-un derivat ingenios și sugestiv, unul din epitetele homerice ale lui Ulise, și anume pe acela de *polytropos* (lat. *versutus*), pe care George Murnu și Eugen Lovinescu îl tălmăcesc, amîndoi, prin „mult iscusitul". Nu este lipsit de interes să menționez că și unul și altul reiau literal traducerea eminesciană a *Invocației* cu care începe *Odiseea:*

*„Spune-ne, muză divină, de* mult iscusitul *bărbat, ce*
*Lung rătăci după ce-au dărîmat Troada cea sfîntă"*
(O, IV 515)

Comparînd cele două reflexe eminesciene ale lui *polytropos*, constatăm că în versiunea românească a *Odiseei* — mai precis a *Invocației* — ţărmurit de condițiile specifice ale unei traduceri, poetul încearcă să transmită, printr-un echivalent cît mai riguros („mult iscusitul"), conținutul logic și structura lingvistică a termenului grecesc; în timp ce în postuma *Pentru păzirea auzului* — cum este și firesc într-o poezie originală — el își îngăduie ceva mai multă libertate, alegînd, pentru redarea lui *polytropos*, epitetul „(cel mult) *meșteșugăreț*", care — deși mai puțin fidel „originalului" — își depășește, ca randament stilistic, sinonimul întrebuințat în tălmăcirea propriu-zisă.

Preferința — în funcție de anumite intenții artistice — pentru cuvintele ample, cu multe silabe, sau, dimpotrivă, pentru cele cu volum fonetic redus este, de asemenea, o ipostază a sinonimiei fonetice. Astfel, la Eminescu, marea



Scanned with OKEN Scanner

este evocată adesea cu ajutorul unor cuvinte lungi, care, raportate la imagine, își sporesc valoarea evocativă :

*„Peste cîte mii de valuri stăpînirea ta străbate*
*Cînd plutești pe* mișcătoarea mărilor singurătate".

Vrînd să sugereze însă zvîcnetul și opintirile vegetalului, Tudor Arghezi alege, în finalul strofei de mai jos, exclusiv cuvinte monosilabice :

*„Ca să te-ating, tîrîș pe rădăcină,*
*De zece ori am dat cîte-o tulpină,*
În cîmp, în dîmb, în rîpi și-n pisc
Viu cînd mă urc, și trist cînd iar mă isc"
(S, I 163).

În sfîrșit, precumpănirea unor sunete sau grupuri de sunete în dauna altora — atunci cînd este motivată artistic — poate să se înscrie tot în aria sinonimiei fonetice. În versul „Îi foșnea uscat pe frunze poala lung-a albei rochii" *(Călin)* mi se pare demn de relevat că materialul fonetic este, în funcție de conținut, sensibil diferit de la un emistih la celălalt. Primul emistih, unde aflăm grupul sintactic al predicatului *(foșnea)*, are o structură predominant consonantică, reprezentată prin frecvența, de o remarcabilă forță sugestivă, a constrictivelor *(f, ș, s, f, z)*. Raportat la conținut, acest material sonor devine expresiv, participînd la constituirea imaginii acustice. În al doilea emistih — unde întîmpinăm grupul subiectului cu determinantele sale *(poala lung-a albei rochii)*, precumpănesc vocalele și consoanele lichide *(l, l, l, r)*, din a căror moale urzeală se încheagă plăsmuirea diafană a miresei.

Structura gramaticală a limbii — m o r f o l o g i a și s i n t a x a — constituie teritorii deschise sinonimiei. Verbul românesc, de pildă, cunoaște o mare bogăție de forme flexionare, dispunînd de posibilități multiple de redare a aceleiași categorii gramaticale. În momentul cînd, bunăoară, au apărut formele de perfect simplu plural, dezvoltate cu *-ră-* analogic (de tipul : *văzurăm*), cele vechi (de tipul *văzum*), ieșind din uz, au devenit expresive. Cînd a așternut pe hîrtie versurile „Acolo *șezum* și *plînsem*,/ La voroavă ce ne *strînsem*", Dosoftei nu a întreprins o



Scanned with OKEN Scanner

„aventură" stilistică, întrucît *şezum, plînsem, strînsem* erau forme uzuale. Farmecul — de netăgăduit — al versurilor dosofteiene se constituie pentru noi datorită posibilităţii pe care o avem de a raporta şi a opune formele respective corespondentelor lor moderne *(şezurăm, plînserăm, strînserăm)*, adică unor sinonime gramaticale (morfologice). Aşa se explică rezonanţa obsesivă a versului dosofteian, transferat — ca moto — pe frontispiciul romanului *Întunecare* de Cezar Petrescu. Existenţa unor atari cupluri de sinonime gramaticale a fost, de la început, exploatată de poeţi. Chiar în *Ţiganiada* lui Budai-Deleanu (3421) întîlnim versul „Biruiţi *fum* (= furăm) cu drept ! în bătaie". Într-o poezie deja citată *(De-or trece anii...)* — unde formele neliterare abundă — Eminescu trimite la sfîrşit de vers sinonimul morfologic *văzum :*

*„M-a fermecat cu vro scînteie*
*Din clipa-n care ne* văzum ?
*Deşi nu e decît femeie,*
*E totuşi altfel, „nu ştiu cum !"*

Exact aceeaşi formă, a aceluiaşi verb, este reluată de Beniuc la final de vers şi de strofă, dar ea nu se integrează în tonalitatea generală a poeziei, rămînînd exterioară şi oarecum stridentă :

*„Cresc în urma mea şi-n faţă*
*Mari plantaţii de viaţă,*
*Tinere, bogate, cum*
*Noi pe vremuri nu* văzum"
(MV, 40).

Merită a fi relevat faptul că Eminescu a mai recurs la astfel de „rarităţi" lingvistice, chiar în poziţia internă a versului, dar numai la nivelul variantelor, nu şi în forma definitivă a poeziei. Mă refer la două versuri celebre din *Scrisoarea III :*

*„N-avem oşti, dară iubirea de moşie e un zid*
*Care nu se-nfioreză de-a ta faimă, Baiazid !"*

Iată una din variantele acestor versuri, interesînd direct discuţia noastră :



Scanned with OKEN Scanner

„*Căci din Noi* făcum *cetate și din inimă un zid*
*Și nimic nu s-o alege de-a ta faimă, Baiazid!*"
(II 300).

Mi se pare semnificativ că — deși, teoretic, întrebuințarea unui arhaism, fie el și morfologic *(făcum)*, s-ar fi justificat pe deplin în vorbirea lui Mircea cel Bătrîn — totuși poetul, desăvîrșindu-și treptat lucrarea, a renunțat la o atare formă, considerînd-o prea „aberantă", prea căutată. În schimb Beniuc nu pregetă să așeze, la început de vers și de poezie, o astfel de formă, tentat, probabil, de savoarea ei strict lingvistică :

„Trecum *pe lîng-olaltă noi ades*
*Și niciodată nu ne-am înțeles*"
(MV, 116) ;

„Căzum *alături, brazi dintr-o tulpină,*
*Izbiți de o secure-n rădăcină*"
(MV, 65).

Alături de formele actuale — sintetice — de mai mult ca perfect, româna veche și unele graiuri populare cunosc și o formă analitică, realizată cu perfectul compus al auxiliarului *a fi*. Întrebuințarea ei în primele versuri ale *Melancoliei* este de un efect izbitor :

„*Părea că printre nouri* s-a fost deschis *o poartă,*
*Prin care trece albă regina nopții moartă*".

Că poetul a ales „sinonimul" morfologic arhaic datorită unor criterii estetice, nu „propter necessitatem metricam", ne-o dovedește simpla constatare că forma modernă corespunzătoare s-ar fi putut la fel de bine încadra în ritmul și în măsura versului :

„*Părea că printre nouri* se deschisese-*o poartă*".

Dar strălucirea imaginii ar fi fost, fără îndoială, umbrită.

Aceeași formă servește ideea poetică și creează atmosferă în *Luceafărul* („Și apa unde-*au fost căzut*/ În cercuri se rotește") și, mai cu seamă, în *Gemenii :*

„*Brigbelu, rege tînăr din vremea cea căruntă,*
*Pe zeii vechii Dacii i*-a fost chemat *la nuntă*"
(IV 416).



Scanned with OKEN Scanner

Mai mult ca perfectul analitic (*a fost chemat* = „chemase") se armonizează cu epitetele „(vremea cea) *cărută*", „(zeii) *vechii* Dacii", alcătuind, împreună cu ele, un triptic de procedee arhaizante convergente.

Formele analitice de mai mult ca perfect sînt utilizate, nu o dată, de Sadoveanu în romanele sale istorice. Citim, pe aceeași pagină (XIII 918) :

„— Vai, dragele mele, eu de doisprezece ani *n-am* mai *fost ieșit* de la Timiș"... și nici n-am cunoscut fina pe care *am fost ținut*-o în brațe".

Un caz tipic de sinonimie morfologică — tot în cadrul flexiunii verbale, — îl constituie forma veche de perfect compus, persoana a III-a singular, omonimă cu persoana corespunzătoare a pluralului : „*Fost-au* acestu Ștefan vodă om nu mare de statu, mînios și de grabă vărsătoriu de sînge nevinovat" — spune cronicarul. Ceea ce la Ureche (L, 120) era un simplu fapt de *limbă*, la Eminescu devine fapt de *stil*, căci forma arhaică — aberantă față de normă — este preferată celei moderne : „*S-au făcut* ca ceara albă fața roșă ca un măr". În același poem — *Călin* — Eminescu manifestă o adevărată predilecție pentru aceste dublete morfologice, al căror sunet vetust este creator de atmosferă. Astfel voinicul „*Au ajuns* să rupă gratii ruginite-a unei bolți", iar luna „Sfiicioasă și smerită și-*au vărsat* razele sale". În versurile din *Luceafărul :*

„*Și apa unde*-au fost căzut,
*În cercuri se rotește*",

avem, de fapt, o dublă opțiune pentru sinonimele morfologice arhaice, căci *au* se opune lui *a*, iar *au fost căzut* substituie pe *căzuse*.

O situație oarecum asemănătoare întîlnim în finalul romanului *Frații Jderi*, cînd Sadoveanu transcrie următorul crîmpei din „jurnalul" închipuit al ieromonahului Nicodim :

„Anul de la Hristos 1475, iar de la facerea lumii 6983, în ziua de marți, patru zile după sfînta Bobotează, *fost-a* mare război cu turcii la Vaslui și i-a biruit luminăția sa Ștefan-Vodă pe păgîni...

Iar mai înainte de aceasta, *s-a fost întors* mezinul nostru comisul Onu de la Sfîntu Munte și de la Brăila, cu barbă, de nu l-a mai cunoscut nimeni ; ș-a zîmbit măria sa cînd l-a văzut și l-a cunoscut". (XIII 1023—1024)



Scanned with OKEN Scanner

Pentru a crea culoarea de epocă, Sadoveanu introduce, în ceaslovul ținut la zi de fratele mai mare al lui Ionuț, atît forma analitică de mai mult ca perfect *(s-a fost întors)* cît și pe cea „inversă" de perfect compus *(fost-a)*, caracteristică, de asemenea, textelor de limbă veche. Acest ultim dublet sinonimic revine în *Nicoară Potcoavă*, conferind celor de pe urmă cuvinte rostite de domnitor un sunet solemn și grav, obsedant :

„— ...*Făcutu-mi-am* datoria ce aveam, a mai zis măria sa ; acum pot să mor. Din sîngele meu va crește răscumpărarea cum crește grîul dintr-o sămînță. Nu voi pieri întreg. Rămîneți cu bine și aduceți-vă aminte de mine !" (XVIII 449)

Dintre formele participiale, aș menționa dubletul *adaos*, identificabil la Eminescu în *Scrisoarea II* și în *Foaia veștedă* (rimînd cu : *Menelaos* și *repaos*) ca și în romanele istorice ale lui Sadoveanu :

„— Oamenii măriei sale ? s-au mirat iar venețienii. Aș dori să cunosc, a *adaos* unul, din ce țară i-a ales și i-a năimit măria sa". (XIII 958 ; cf. XIII 909 etc.)

Formele neliterare de viitor reprezintă, față de corespondentele lor literare, exemple caracteristice de sinonime morfologice. În primul rînd trebuie remarcat că unele dintre ele exprimă raportul temporal însoțindu-l de o anumită notă de incertitudine. Comparația între *m-oi duce, oi scrie* și *mă voi duce, voi scrie* este, din acest punct de vedere, edificatoare. De aceea cele din prima categorie cheamă cîteodată în preajma lor adverbul *poate :*

„*Și versul meu*
*L*-o duce poate *vreun cîntăreț pînă la tine*".
(Minulescu, V, 78)

În al doilea rînd, spre deosebire de cele literare, formele populare și regionale de viitor sugerează o atmosferă intimă și destinsă, proprie, de pildă, idilei :

„Ne-om da *sărutări pe cale,*
*Dulci ca florile ascunse*".
(M. Eminescu, *Floare albastră*)

Din domeniul flexiunii nominale aș reține perechea de vocative *omule — oame*, dintre care ultimul, foarte răspîn-



Scanned with OKEN Scanner

dit în limba veche (vezi exemple în DLR, s.v.), a fost reluat de Eminescu într-o strofă din finalul poemului *Memento mori*:

*„Timpul mort și-ntinde membrii și devine veșnicie,*
*Cînd nimic se întîmpla-va pe întinderea pustie*
*Am să-ntreb: ce-a rămas,* oame, *din puterea ta?*
*— Nimic!“*
(IV 149)

Sinonimia sintactică este, de asemenea, o realitate de netăgăduit, care iese în evidență ori de cîte ori limba se dovedește capabilă să realizeze pe căi diferite expresia lingvistică a aceleiași relații. Construirea unor verbe cu dativul (în loc de acuzativ cu prepoziție) — așa cum se întîmplă în limba populară — este superioară ca eficiență stilistică. Să se compare, din această perspectivă, expresiile „stai *locului*“ și „așterne-te *drumului*“ cu „stai *pe loc*“ și „așterne-te *la drum*“. Pornind de la asemenea modele folclorice, Eminescu a creat construcții de o extraordinară densitate ca în această primă strofă a unei cunoscute postume:

*„Stelele-n cer*
*Deasupra mărilor*
*Ard* depărtărilor
*Pînă ce pier“.*

Evident, construcția creată de poet se suprapune, logic, celei uzuale („Ard *în depărtare*“). Observînd, din fugă, preferința pentru pluralul poetic *(depărtări)*, vom sublinia că, exprimînd raportul spațial cu ajutorul dativului, Eminescu a obținut o construcție mai suplă și mai densă, capacitată cu resurse expresive inedite. Dativul este, între altele, cazul interesului — sintaxa latină vorbește de un *dativus commodi* — așa încît, în versurile citate, „depărtările“ sînt personificate. Arderea — adică: strălucirea — aștrilor încetează de a mai fi un act cosmic rece și gratuit, dobîndind, dimpotrivă, direcție, sens, finalitate. Fenomenul atinge acum *(afectiv)* depărtările, ca pe niște ființe vii, căci stelele „ard“ în *interesul* lor, *pentru* ele. Pot fi grupate laolaltă alte citate asemănătoare, învederînd aceeași construcție:



Scanned with OKEN Scanner

„*A pare luna mare* cîmpiilor azure"
*(Împărat și proletar)*;

„*Lucească cer senin*
Eternelor ape"
*(Nu voi mormînt bogat)*

Topica oferă sinonimiei sintactice un mediu prielnic de dezvoltare. Indiferent de ordinea cuvintelor, conținutul logic al enunțului rămîne același. Dar modalitățile diferite de așezare a elementelor propoziției sau frazei vădesc o anumită ierarhizare a lor, vădesc intenția de a pune în lumină anumiți termeni, de a crea „primplanuri". Topica limbii noastre este destul de elastică, așa încît scriitorii — mai ales poeții — beneficiază de posibilități multiple de înșiruire a aceluiași material lingvistic. În versul:

„*Mereu va plînge apa, noi vom dormi mereu*".
*(O, mamă...)*

Eminescu dispune astfel adverbul *mereu* — exprimînd veșnicia naturii și a morții — încît forța lui sugestivă devine copleșitoare. Primul și ultimul loc în vers *(Mereu... mereu)* sînt, într-adevăr, poziții privilegiate, desenînd un fel de „chenar" stilistic al întregului enunț.

Orice deplasare, orice abatere de la ordinea directă, firească a cuvintelor denivelează intonația obișnuită și redistribuie pauzele, consecințe de prim ordin pentru valorificarea și reliefarea anumitor segmente ale enunțului. Iată o strofă din poemul arghezian *Belșug*:

„Ager, *oțelul rupe de la fund*
*Pămîntul greu, muncit cu dușmănie*
*Și cu nădejde, pînă ce, rotund,*
*Luna-și așază ciobul pe moșie*".
(S, I 50)

Se observă lesne că — în timp ce în ordinea directă („Oțelul *ager* rupe de la fund...") intonația și traseul ritmic ar fi rămas liniare — ordinea aleasă de poet are consecințe stilistice vrednice de toată atenția, pe care le discut mai departe (v. p. 179—189).

Ruperea violentă a determinatului de determinant devine și mai pregnantă atunci cînd ultimul este izolat la final



Scanned with OKEN Scanner

„absolut" (de vers, de strofă, de poezie). Transcriu ultima strofă din poemul arghezian *Despărțire*:

*„Te-ai împăcat sau suferi de vremea ce-a crescut?*
*La ce visezi cînd ziua pe lampa ta se curmă*
*Și cade-n geam zăpada la ceasul cunoscut,*
*Tu care-ai stat* bătaia *s-asculți, pe cea din urmă?"*
(S, I 115)

Numele predicativ este adesea adus pe primul loc al enunțului și, ca urmare, el devine vîrful intonațional al versului, atrăgînd asupra sa accentul frazei:

„Hristósi *să fiți, nu veți scăpa*
*Nici în mormînt"*
(Coșbuc);

„Súră-i *sara cea de toamnă"*
(Eminescu);

„Dúlci-s *ochii umbrei tale"*
(Eminescu).

Din punct de vedere sintactic, construcțiile n o m i n a l e sînt sinonime ale unor posibile construcții lărgite cu verbe pline sau copulative. Tipul acesta sintactic — concentrat și dens — cîștigă teren în proza modernă, fiind agreat în special de reporteri, preocupați să noteze „din fugă" și „pe viu" elementele frapante ale realității. Geo Bogza este un maestru al speciei, iar tableta sa *Moment*, rămîne, din acest punct de vedere, pilduitoare:

„Amiaza unei zile de vară. Cer înalt și albastru, vastă peregrinare a norilor. Undeva, departe, dincolo de orizont, murmurul mării.

Întinderi nesfîrșite de apă și stuf. Tăcere. Nemișcare. Lume de dinainte de începutul lumii.

Soare fierbinte, dogoritor. Timp lunecînd domol, ca apele marelui fluviu. Țărmuri pustii.

Mari păsări albe în zbor de la un orizont la altul. Spații, tăceri, singurătăți nemărginite.

Pocnet de armă, metalic. Bruscă descărcare de zgomot, vuiet prelung al apelor. Enormă nedumerire în univers.

Apoi, treptat, din nou foșnetul stufului și, undeva, departe, murmurul mării..." (PF, 101)

În limba română contemporană — mai ales în stilul beletristic — construcțiile nominale încep să dobîndească



Scanned with OKEN Scanner

o frecvență din ce în ce mai mare și o tipologie din ce în ce mai felurită. Exprimînd concentrat gîndirea — printr-un cuvînt sau prin cuvinte aparținînd exclusiv clasei numelui — propoziția nominală se încarcă de sugestii și solicită puternic sensibilitatea. Cînd ea este, de pildă, monomembră, mijloace extralingvistice — cum ar fi intonația — servesc pentru a coborî cuvîntul din sfera abstractă a generalizării noționale — cum îl găsim, izolat, în dicționar — în sfera realității concrete. Cuvîntul „primăvară", rostit într-un anumit context și situație, devine o propoziție nominală monomembră care poate stîrni în noi simțiri extrem de diferite.

Intuind resursele expresive ale acestui tip sintactic, poeții îl folosesc curent, cu rezultate remarcabile. Ne amintim cu toții strofa următoare din cunoscutul poem *Lydice* de Eugen Jebeleanu :

*„Privirăm pînă-n zare amîndoi :*
*Țesea ninsoarea, harnic, pînze moi.*
Pustietate. Corbi. Pomi arși. *Și* vîntul.
*Sub noi un sat întreg și-avea mormîntul".*

În versul al treilea se exprimă, cu o pregnanță și o densitate neobișnuită, cîteva judecăți care, desfășurate pe de-a-ntregul, ar fi diluat prin discursivitate tensiunea emoției. Logic, versul ar fi trebuit să sune cam așa : „Era pustiu, pe deasupra noastră se roteau corbii, pomii erau arși și mai bătea și vîntul". Exprimarea pur nominală, spre deosebire de cea imediat anterioară, creează ochiului o senzație picturală specifică. Dinamismul propriu verbelor este acum infuzat substantivelor, dar impresia generală rămîne una de statism aparent, dezolant, în unitate cu conținutul tragic al evenimentului evocat. Zalele expresiei lingvistice silesc să intre în tipare strîmte, gata parcă să plesnească, preaplinul gîndirii, dar efectul este greu de uitat. Tabloul nu mai este conceput ca o unitate, ca un ansamblu, ci, cu ajutorul punctuației, este fărîmițat, componentele sale crescînd halucinant și impunîndu-se succesiv și disparat percepției noastre. Sîntem în fața unor cazuri caracteristice de sinonimie sintactică.

Construcțiile nominale sînt adeseori folosite de scriitori în pasajele descriptive. Așa procedează, nu o dată, Sadoveanu : „Nu este pe lumea asta ținut mai frumos, credem



Scanned with OKEN Scanner

noi, vasluienii. *Dealuri cît lumea asta:* parcă te sui în cer; *și văi,* parc-ar fi să te cobori la iad. *Dealuri cu păduri* și *văi cu ape line. Pe așezături potrivite, sate. Pe costișe, ogoare. În șesuri, imașuri bogate*". (XIII 732) De bună seamă, detaliile se fixează mai lesne în tiparele suple ale unor atari construcții. Iată cum începe un capitol din *Frații Jderi:*

„*Aceeași moară* afumată și puțintel strîmbată din furci și cosoroabe asupra iazului. *Moara* veche din siliștea tîrgului". (XIII 828) Prînzul frugal al oamenilor de odinioară este descris cu ajutorul aceluiași procedeu, dar punctuația, fermă, reliefează puternic fiecare din „bucate": „Lîngă pită, brînză de burduf în strachină de lut. Lîngă brînză cepe. Și lîngă cepe, un ulcior de vin". (X 47)

Și detaliile portretistice — redate astfel — spun mai mult ochiului și fanteziei. Cîteva exemple tot din Sadoveanu:

„Pe cel de la Bălănești îl chema Năstasă Roiban. *Zidire* măreață: lat în spate și un metru nouăzeci înălțime" (XII 440); „Era un om mijlociu, foarte lat în spate și bine legat. *Capul rotund,* cu părul și barba zbîrlită" (XII 474); „...gulerul cămășii era nalt, cu colțurile larg răsfrînte. *Lavaliera în coloarea pălăriei. Pantaloni strîmți,* formînd cîteva crețuri de armonică deasupra botinelor" (XIV 9); „Venețianul își lepădase straiele lui scumpe cu înfloriturі de mătasă și pusese pe el șiac și dulamă de suman. *În cap căciulă*". (XIII 985)

Să mai adaug, dacă mai este necesar, că punctuația, utilizată cu iscusință, poate spori considerabil resursele expresive ale procedeului. Exemplul următor ni se pare semnificativ: „— ...Mie nu aveți ce-mi lua [.] *Doar viața*". (X 29)

În ceea ce privește structura frazei, se impune observația că poezia lirică și proza artistică (în descrieri de natură sau în evocarea unor momente profund dramatice) evită, în general, conjuncțiile și locuțiunile conjuncționale, care marchează cu strictețe raportul subordonator, preferînd coordonarea și, mai cu seamă, structura paratactică a frazei. Consecința va fi frecvența foarte ridicată a propozițiilor p r i n c i p a l e în poezia lirică și în unele sectoare ale prozei artistice.



Scanned with OKEN Scanner

Ilustrez această observație cu exemple din opera lui Eminescu (unele le-am discutat în *Expresia artistică eminesciană*, Ed. Facla, 1975, p. 60) și a lui Sadoveanu :

*„O, mamă, dulce mamă, din negură de vremi*
*Pe freamătul de frunze la tine tu mă chemi ;*
*Deasupra criptei negre a vechiului mormînt*
*Se scutură salcîmii de toamnă și de vînt,*
*Se bat încet din ramuri, îngînă glasul tău . . .*
*Mereu se vor tot bate, tu vei dormi mereu".*
*(O, mamă . . .)*

*„Peste vîrfuri trece lună,*
*Codru-și bate frunza lin,*
*Dintre ramuri de arin*
*Melancolic cornul sună".*
*(Peste vîrfuri)*

Un stilist desăvîrșit, cum este Sadoveanu, creează adeseori lungi șiraguri de propoziții principale. Fraze scurte, cîteodată propoziții stinghere, apar nelegate, succedîndu-se fără elemente de joncțiune, mai ales în descrieri de natură. Procedeul are darul de a impune atenției fiecare amănunt, fără ca impresia de unitate și armonie a tabloului să se atenueze. Ba dimpotrivă. Iată cîteva clipe de taină, cînd soborul de noapte al sălbăticiunilor se curmă :

„La aceste vorbe, soborul se desfăcu. Paserile fîșîiră în zbor. Animalele tipăiră pe cărări și pufniră prin desimi. După ușor freamăt, poiana se alină. Cornul lunii se arătă printre horbote de crengi. De pe un sînger, de la doi pași, huhurezul privi cu ochi de om la Peceneaga și rîse cu spaimă". (XII 439)

Merită a fi reținut faptul că, în alcătuirea unor asemenea tablouri, prozatorul obișnuiește să așeze verbele la imperfect. Cum acest timp exprimă acțiunea în desfășurarea ei dinamică, imaginile sînt surprinse în însuși procesul „devenirii" lor, iar notațiile își prelungesc parcă spre noi viața pe care le-a dat-o scriitorul. Caracterul pictural al privelиștii — sugerat și dinamizat de frecvența imperfectului — se asociază cu densitatea și supleța pe care o conferă imaginii stilul paratactic, ca în pasajul următor, din *Pădurea Petrișorului* :

„Căprioara *suia* pe pîrău, la deal. La dreapta și la stînga malurile *creșteau*. Undele *veneau* mai repezi, *murmurau* printre pietre ascuțite, *săreau*

fărîmîndu-se în bulgăraşi de argint. Ea *schimba* copitele negre ca abanosul de pe piatră pe piatră, şi *urca* încet, pe cînd pe picior i *se scurgea* sînge cald.

Sus, pe pisc, *se înălţa* în cer albastru bradul, vestitor al vînturilor. Mai jos, în jghiab pietros, într-o roată de mesteceni, *se strîngea* apa pîrăului într-o baltă limpede. *Cădea* tremurînd, lunecînd pe muşchi de stîncă, *se alina, se împrăştia, se liniştea* într-o lumină care *răsfrîngea* cerul şi pletele luminoase ale mestecenilor, — apoi iar *strîngea* şuviţe şi *ieşea* lunecînd domol pe vale, cu murmur nesfîrşit". (III 281)

Statistica ne arată că din cele 17 propoziţii ale textului 15 sînt principale şi numai 2 secundare *(pe cînd pe picior i se scurgea sînge cald; care răsfrîngea cerul...)*. Cît despre cele 17 predicate, ele sînt, fără nici o excepţie, exprimate prin verbe la timpul imperfect. Observaţii similare prilejuieşte, în a doua lui parte, fragmentul următor, din *Fraţii Jderi:*

„Copiii de casă întinseră masă de prînz în Poienița Mînzului sub culmea lui Pătru. Acolo, lîngă revărsarea brazilor şi treptele puhoaielor, se împrăştiaseră grohotişuri: unele, în chip de lespezi, de mult se înţeleniseră. În jurul lor *răsăreau* ici colo din ţărîna săracă brînduşe, florile brumei. *Erau* cele din urmă podoabe ale toamnei; cupele lor, în care nu *venea* să se adape nici o gîză, *aveau* albăstrimea palidă a cerului. În poiană *era* pace; deasupra *sunau* şuiete; mestecenii şi cireşii *însemnau* pe luncă pete de aur şi aramă". (XIII 484)

Prinse în asemenea structuri paratactice, momentele de dramatism ale acţiunii cîştigă în intensitate. Iată un atare moment, din finalul romanului *Zodia-Cancerului:*

„Doi călăreţi coborîră din şa o fiinţă slabă, palidă, cu mustăţile încurcate de aţe de sînge. Gura îi era astupată; mîinile răsucite şi legate la spate.

Era o rămăşiţă dintr-un fudul beizade Alecu de anul trecut. Slujitorii îl puseră pe picioare. El se cumpăni. Îl aburcară de subsuori pe trepte. Duca îl aştepta cu ochii scăpărînd, cu gîtul şi cu barba întinse înainte.

— Aduceţi-l aici! porunci Domnul încet, cu liniște. Voi l-aţi cruţat şi bine aţi făcut. Eu însă l-am cumpărat. L-am plătit bani mulţi.

Beizade Alecu îl privi fără ură, c-o oboseală nesfîrşită sub pleoapele pe jumătate căzute.

— Aduceţi-l aproape! porunci iar Vodă, cu glas tremurat. În aceeaşi clipă înălţă de la spate în sus buzduganul şi păli în frunte, între ochi, pe Ruset. Prinţul se cumpăni; ochii i se încruntară şi partea de sus a feţei i se coloră uşor trandafiriu sub năvala sîngelui. Pleoapele bătură. Apoi rămaseră deschise neclintit. Se abătu într-o parte; după aceea înainte; şi căzu cu faţa în jos, lovind cu fruntea lespezile". (X 368–369)

Iată, în sfîrşit, un moment solemn, în care Sadoveanu evocă ceasul de concentrare interioară a lui Ştefan cel Mare.



Scanned with OKEN Scanner

Cu excepția unei singure temporale *(cît a bătut clopotul)*, textul adună într-însul numai propoziții principale :

„Voievodul a făcut semn de îndemnare. La porunca măriei sale, arhimandritul, postelnicul și comișii l-au urmat în paraclis. Luminăția sa a îngenunchiat ; au îngenunchiat și ei. A început clopotul în turn. Au stat neclintiți cît a bătut clopotul. S-a făcut liniște și Jder a mai simțit un timp tremurul zidăriei pînă în inima sa. Se aștepta parcă la un cutremur, așa încremenirea de icoană a măriei sale se prelungea. Prin ferestrele nalte pătrundea cenușiul zilei de afară ; făcliile dădeau o lumină dulce ca a unei zile de toamnă în asfințit.

Vodă șoptea singur, în sine ; numai buzele i se mișcau ; nu s-auzea nici un sunet". (XIII 1009)

Fraza paratactică se opune îndeobște unei fraze ale cărei propoziții sînt legate prin elemente joncționale, indiferent dacă acestea din urmă sînt coordonatoare sau subordonatoare. Cînd în una și aceeași frază marcarea coordonării sau a subordonării poate fi evitată, fără ca raportul logic dintre propoziții să fie alterat, cele două modalități de realizare a raportului respectiv constituie un cuplu de sinonime sintactice. Zicerea populară *Apa trece, pietrele rămîn* se dispensează de conjuncția coordonatoare *(dar* sau *însă)*, totuși raportul adversativ este evident, rezultînd din diversitatea subiectelor și din opoziția semantică a predicatelor.

Am comentat în *Expresia artistică eminesciană* (p. 61—62) avantajele stilistice pe care le oferă poetului acest procedeu. Adaug aici faptul că în lipsa conjuncțiilor, alternanța pronumelor nehotărîte *(unul...altul)* este suficientă pentru constituirea relației adversative :

Unul *caută-n oglindă de-și buclează al său păr,*
Altul *caută în lume și în vreme adevăr*"
(Eminescu, *Scrisoarea I*)

Însăși repetarea verbului *a căuta* este formală, căci sensurile diferă considerabil. În primul vers, „*Unul caută-n oglindă*" = „Unul *se privește* în oglindă" (v. DL, s.v., sensul III, I, p. 376), iar în al doilea vers, verbul are sensul său obișnuit („A încerca să găsești pe cineva sau ceva", cf. DL).

În schimb, în textul de mai jos, pronumele nehotărîte se opun celor personale :

„Alții *au vînturat lumea*, noi *am stat aici* ; alții *știu toate*, noi *nu știm nimica*". (Sadoveanu, XIII 278)



Scanned with OKEN Scanner

Substituită subordonării, exprimarea paratactică este, de obicei, caracteristică limbii vorbite și folclorului. În fraza *Ai carte, ai parte*, prima propoziție este, de fapt, o condițională juxtapusă. Lipsa elementului joncțional *(dacă)* este suplinită de accentuarea pauzei, de o intonație caracteristică și de ordinea propozițiilor, care, acum, devine rigidă : „condiționala" ocupă, în mod obligatoriu, primul loc.

Condiționala se lasă lesne juxtapusă, construcțiile de acest gen funcționînd ca niște indici ai oralității : „*La calic slujești*, calic rămîi" (Creangă, *Harap-Alb*) ; „*Îți place așa să mai trăiești*, bine-de bine" (id., ib.) ; „*A ști ale noastre*, bine. *N-a ști*, iarăși bine" (Sadoveanu, X 96) ; „*A ieși poruncă* să-ți facem pînă în sară palat, îți facem pînă în sară palat" (XII 514). Este evident că în toate aceste cazuri — prezente, de obicei, în dialog — „cauzala" juxtapusă se află în raport de sinonimie sintactică față de condiționala marcată cu una din conjuncțiile subordonatoare specifice (de pildă : *dacă*).

Pe o treaptă intermediară — între juxtapunere și subordonare — se află condiționala introdusă prin *să*, adică printr-un element de joncțiune foarte lax, întrucît funcționează și ca morfem modal : „*Să-l văd venind*/ Aș mai trăi o viață" (Coșbuc) ; „*să aibi tu puterea mea*, ai vîntura țările și mările" (Creangă, *Harap-Alb*) ; „*Tu să ai ochi*, ai ajunge departe" (Voiculescu, *Zahei Orbul*, p. 139).

Raportul temporal de „posterioritate imediată" — cum îl numește $GA_2$, II § 805, a, p. 296) — poate, de asemenea, să nu fie marcat. Exemplele abundă la Eminescu :

„Abia atingi covorul moale,
*Mătasa sună sub picior*"
*(Atît de fragedă)* ;

„*Și* abia plecă bătrînul... *Ce mai freamăt, ce mai zbucium!*"
*(Scrisoarea III)* ;

„*Aș!* abia ți-ai întins mîna, *sare ivărul la ușă*"
*(Scrisoarea IV)*.

În exemplul al doilea (din *Scrisoarea III*) avem, de fapt, două cazuri de sinonimie sintactică, întrucît juxtapunerea



Scanned with OKEN Scanner

temporalei *(de îndată ce plecă bătrînul)* se asociază cu opțiunea, la nivelul regentei, pentru o propoziție eliptic exclamativă *(ce mai freamăt...!)*. Exemple similare găsim și în proza artistică, dar mai cu seamă în dialog: „— ...Neavînd luare-aminte, n-are nici legătură în judecățile sale și nu poate cumpăni ce faptă cumplită pune la cale. *I s-a năzărit asta,* — s-a și grăbit să puie la cale asta" (Sadoveanu, XIII 740).

În sfîrșit, tipul de frază „Acu-i săptămîna, *ne-au luat vitele*" (Sadoveanu, X 29) se află în raport de sinonimie sintactică față de fraza corespunzătoare în cadrul căreia relația temporală ar fi marcată: „Acu-i săptămîna *de cînd* ne-au luat vitele".

Și propoziția consecutivă (a cărei topică este fixă: totdeauna *după* regentă) poate fi ruptă din angrenajul său sintactic și așezată la începutul frazei, ca în acest exemplu din *Frații Jderi:* „Eretelui îi place capul de prepeliță. *Țipă* cînd îl ciugulește, așa de tare-i place" (Sadoveanu, XIII 37). În planul strict logic, fraza finală ar trebui să sune: „Așa de tare-i place...*încît țipă*". Și de data aceasta juxtapunerea se aliază cu topica, printr-un dublu fenomen de sinonimie sintactică.

Aspecte caracteristice ale sinonimiei sintactice aflăm în modalitățile folosirii de către scriitori a p u n c t u a ț i e i. Iată un exemplu revelator, identificabil în ultima strofă a postumei *Poeții*, de Lucian Blaga:

> „*Ei tac* ca roua. Ca sămînța. Ca un dor.
> Ca apele *ei tac, ce umblă subt ogor,*
> *și-apoi sub cîntecul privighetorilor*
> *izvor se fac în rarișe, izvor sonor*".
> (MS, 220)

În realitate materialul lingvistic al ultimei strofe se structurează într-o singură amplă unitate logică. „Tăcerea poeților" — motiv predilect al lui Blaga — este, pe rînd, asemuită cu roua, cu sămînța, cu dorul, cu apele care „umblă subt ogor", așadar cu o serie de elemente *active*, sugerînd ideea de rodnicie, de fecundare, de fertilitate, fie în planul vegetal (roua, sămînța, apele), fie în acela al vieții psihice *(dorul)*. În loc să înlănțuie, șirag, cei patru termeni de comparație, poetul *a preferat* să-i izoleze printr-un



Scanned with OKEN Scanner

semn de punctuație „forte" [.], creînd astfel o serie de pauze, care reliefează puternic pe fiecare din termenii în discuție, subliniind, totodată, funcționalitatea lor stilistică asemănătoare. Întrucît al patrulea element de comparație *(apele)* are, ca determinant, o propoziție subordonată atributivă — ceea ce, practic, înlătură posibilitatea izolării lui prin „punct" — poetul găsește aici altă soluție pentru a-l reliefa, — inversînd ordinea normală a cuvintelor și așezîndu-l în fruntea versului, sub accentul frazei :

*„Ca ápele ei tac, ce umblă subt ogor".*

Ca ipostaze ale sinonimiei sintactice, o anumită punctuație și o anumită ordine a cuvintelor pot deveni, ca în textul citat, procedee cu aceeași funcționalitate stilistică, procedee convergente.

Este, cred, momentul să mă refer, pe scurt, și la problema sinonimiei frazeologice, prin care un grup de cuvinte, o sintagmă, se așază în relație sinonimică față de un cuvînt simplu. Sinonimele frazeologice — în special locuțiunile verbale — îi sînt familiare lui Sadoveanu, care le solicită mai ales în romanele istorice, ca un procedeu discret arhaizant. Substituirea unui singur cuvînt printr-o perifrază echivalentă ca sens conferă expresiei sadoveniene acea aură ușor vetustă, acel ritm domol, uneori tărăgănat — în orice caz, atît de caracteristic — foarte nimerit cu atmosfera vremilor evocate. Ca să recurg la un exemplu dintre cele mai simple, verbul *a răspunde* este înlocuit cu expresia *a întoarce răspuns (cuvînt)*, al cărei timbru, specific sadovenian, nu scapă cititorului avizat : „Primiseră scrisori și *întoarseră răspuns*" (XIII 386) ; „ — De acel comis am auzit că-i vrednic slujitor al măriei sale, *întoarse cuvînt*, holbîndu-se, cuviosul Timoftei" (XIII 179) ; „ — Of, mult îți trebuie dumnitale pînă ce te urnești de-acasă ! îi *întoarse cuvînt*, fără răutate, jupîneasa Candachia" (XIII 299) ; „ — Dacă-i porunca lui Vodă, *întoarse cuvînt*, tot șoptit, Jder, atuncea de cine avem a ne teme?" (XIII 700). Toate citatele sînt extrase din *Frații Jderi*. Cf. și : XIII 791, 856, 1006 etc., etc. Locuțiunea este la fel de frecventă și în celelalte romane istorice ale marelui nostru povestitor.

Alte locuțiuni verbale — foarte numeroase — sînt rezultatul asocierii dintre un verb copulativ și „numele de agent"



Scanned with OKEN Scanner

al verbului pe care sintagma îl înlocuiește. Se rînduiesc aci *a fi mulțămitor* („a mulțămi"), *a fi următor* („a urma"), *a fi rugător* („a ruga"), *a se afla trăitor* („a trăi") etc. Iată și cîteva citate: „ — S-aud și ți-*oi fi mulțămitor*" (XIII 395, cf. X 43); „Numaidecît *avem să fim următori* poruncii măriei tale, se închină starostele" (XIII 177; cf., pe aceeași pagină: „ — ...*Rugător* măriei tale *sîntem* să ne ierți prostia noastră"); „— ...În cetatea Brăilei *se află* în ziua de astăzi *trăitori* doi neprieteni ai măriei sale" (XIII 875).

Potrivit aceluiași procedeu, *a sudui* este înlocuit prin *a lepăda sudalmă*, *a blestema* prin *a lepăda (din gură) blăstăm*, *a făgădui* prin *a slobozi făgăduință*, *a porunci* prin *a slobozi poruncă* etc., etc. — după cum se poate vedea din textele care urmează: „Conrad *lepădă* tovarășului său *o sudalmă* groaznică" (XI 104); „Au cerut izbăvire pentru norodul cel dreptcredincios și *au lepădat* din gură *blăstăm* asupra dușmanului" (XI 287); „Și *slobozise făgăduință* și era cu grijă dacă și-o va putea îndeplini" (XIII 851); „Soliman-Beg hadîmbul, aflîndu-se la Cetatea Brăilei, *a slobozit poruncă* navrapilor să spargă hotarul înspre Crăciuna" (XIII 984).

Opțiunea pentru sinonimele frazeologice se însoțește, de obicei, cu un anumit spor de expresivitate. Să se compare, de pildă, *a tăcea* cu *a închide (a lega) clonțul*: „Atunci beizade Alecu, înălțînd fruntea, îi privi crunt și le porunci *să-și închidă clonțurile*" (X 55); „ — Haska Karpița, hulubița moșului, fii cuminte și te liniștește. Așa este cum spui, dar mai bine ar fi *să-ți legi clonțul*" (XI 342). Uneori, însă, acest spor de expresivitate este covîrșitor, după cum ne arată confruntarea locuțiunilor *a sfărîma între gene lacrimi*, *a da geană-n geană*, *a se pune poduri de gheață pe ape* cu verbele simple *a plînge*, *a adormi*, *a îngheța*: „Acel Vlădică papistaș, balan, slab și uscat, a tras către sine pe părintele arhimandrit și l-a sărutat. După aceea a închis ochii, *sfărîmînd între gene lacrimi*" (XIII 583); „Cînd *să deie geană-n geană*, furat de dulceața somnului, Jder a auzit glasul lui Onufrei" (XIII 714); „Spun acești răzași că, la Vaslui, faurii bat potcoave. Atuncea măria sa așteaptă să iasă cu oștile după ce *s-or pune poduri de gheață* pe ape" (XIII 670). Cît de departe merge originalitatea lui Sadoveanu în această

privință, se desprinde clar din textul următor, unde perifrazele subliniate exprimă, plastic și nuanțat, ivirea treptată a zorilor : Cînd *se descopăr* în răsărit *genele zilei* întâi *se scrijelează zarea cu sînge*, și după aceea se arată soarele în senin". (XIII 348)

O mare varietate de perifraze — unele eufemistice — exprimă ideea de „moarte". Iată un fragment ilustrativ, dintr-un dialog purtat de comisul Manole Păr-Negru cu soția sa Ilisafta :

„— Eu grija măriei sale n-o am, comise. Eu mă îngrijesc de pruncul sufletului meu și doresc să-l văd așezat la casa lui, cu soție ; pe urmă *pun mînile pe piept* și *închid ochii*. *Tac de-a pururi* și *scapi de mine*.

— *Vin și eu după tine*, Ilisaftă, n-ai grijă, căci și *zilele mele sînt numărate*. Ba încă se poate *să mă înfățișez* eu întâi și întâi în *acel loc de liniște și de tăcere* după care rîvnesc". (XIII 654)

Perifraza arhaizantă ocazionează așadar crearea de imagini, dă colorit textului, potențează expresivitatea cuvîntului. Ea constituie o trăsătură frapantă a frazei sadoveniene, corespunzînd temperamentului artistic al scriitorului. Căci fraza poate să ia astfel amploare, desfășurîndu-se larg și ritmic, într-un domol „andante", sugerînd calmul ferm al marilor ape ajunse în lenea cîmpiei...

Scanned with OKEN Scanner

# SINONIMIA ÎN LIMBA LITERATURII ARTISTICE

Voi prezenta în capitolul de față, ilustrîndu-le prin texte însoțite de comentarii, principalele funcțiuni artistice pe care sinonimele — mă refer, de data aceasta, la cele lexicale și frazeologice — le îndeplinesc în limba operelor literare, în general, și în limbajul poetic, în special.

1. **Funcția intensificatoare.** Întocmai ca în limba vorbită — unde acumularea sinonimelor corespunde unei intenții persuasive — scriitorii urmăresc adesea să sporească prin sinonime „încărcătura afectivă a comunicării" (Vianu, St. st., p. 276). Așa cum am încercat să arăt altcîndva [1], procedeul îi este familiar lui Creangă: „N-apucase moș Bodrîngă a lua bine fluierul de la gură, și iaca ne trezim cu popa Buligă, ce-i ziceau și Ciucălău, din ulița Buciumenii, *tămăiet* și *aghezmuit* gata dis-dimineață" (O, 278). Epitetele coordonate — aparținînd, amîndouă, aceluiași vocabular profesional — sînt sinonime metaforice, exprimate prin adjective participiale. Alteori, însă, determinantele sinonimice diferă din punct de vedere morfologic, ca în această frază din *Amintiri...*, unde „perechea" se constituie dintr-un derivat adjectival și un cuvînt compus: „Pănă-n seară, am și colindat mai tot satul, ba și pe la scăldat am tras o raită, cu prietenul meu Chiriac a lui Goian, *un lainic și un pierde-vară* ca și mine" (O, 218). *Lainic* (din *laie* + *nic*, vezi DA, s.v.) și *pierde-vară* sînt relativ sinonime [2]. Primul își datorează expresivitatea caracterului său neliterar, al doilea, asociațiilor pe care le stîrnește: *a pierde vara* înseamnă a irosi răstimpul cel mai de

preț al anului, cînd întunericul se înstăpînește tîrziu și se destramă curînd, sub puterea luminii. Originea și încărcătura satirică ale acestui compus sînt de căutat în folclorul străvechi: „Scoală, scoală, *pierde-vară!*/ Toate plugurile ară,/ Numai tu șezi în cămară".

Sînt citabile, la Creangă, numeroase locuțiuni verbale sinonimice, cuplate în vederea obținerii aceluiași efect intensiv. Cuvintele Spînului devin, astfel, mai amenințătoare: „— ...Dacă vrei *să mai vezi soarele cu ochii* și *să mai calci pe iarbă verde*, atunci jură-mi-te pe ascuțișul paloșului tău că mi-*i da ascultare* și *supunere* întru toate" (O, 122). Fiecare din cele două locuțiuni subliniate este sinonimă cu „a trăi". Dar Spînul, vrînd să dea greutate amenințărilor, insistă, reluînd ideea, cu mijloace lexico-frazeologice diferite. Îndemnul la subordonare totală se realizează prin același procedeu: „jură-mi-te... că mi-*i da ascultare* și *supunere* întru toate".

Caracteristică pentru această valoare a sinonimelor este, în replicile unora din personajele sadoveniene, formula „— Doamne *ferește* și *apără*", adevărat tic lingvistic al babei Maranda, din *Crîșma lui moș Precu*, volum de povestiri apărut în 1904 (I 583, I 559, I 607). Iată alte cîteva texte edificatoare din opera lui Sadoveanu: „Dar mai ales *fudulia* și *semeția* le erau maică și soră" (XII 240); „*răutățile* și *beliturile* pe care le-au săvîrșit" (XII 300). În îmbinarea *săraci și mișei* (XII 94) sinonimia se realizează pornind de la sensul arhaic al adjectivului *mișel* („sărman"; vezi DLR, s.v.). Ca să se poată aprecia frecvența fenomenului la Sadoveanu, am extras citatele din același volum, al XII-lea, din seria de *Opere*. Ca și Creangă, autorul *Baltagului* coordonează, alteori, locuțiunile verbale, ca în această savuroasă replică a părintelui Nicoară, rostită la petrecerea de pomină de la „dumnealui răzășul Griga" *(Zodia-Cancerului)*: „— ....dacă vra papistașul să cunoască știință de învățătură, apoi, cînd a ajunge la Iași, să se înfățișeze la înalt prea sfinția sa Kirie Kir Dosoftei. Acela știe nu numai sîrbește, ci și elinește și latinește. *Să se ieie* amîndoi *la harță, să se taie în vorbe ca-n săbii*; ș-apoi a vedea frantuzul pe dracu!" (X 53). Intenției de a insista, i se aliază, la Sadoveanu, bucuria cuvintelor, voluptatea de a extrage



Scanned with OKEN Scanner

sucurile lor ascunse. Pregătind, sub oblăduirea Ducăi-vodă, „protocolul" ospățului în onoarea lui Paul de Marenne, cinstitul logofăt Miron Costin își potrivește și-și înfloreşte voroavele: „— ...Cunoaștem toți vrednicia întru toate a domniei tale. Sînt gata să te lăs pe domnia ta, Țifescule, *să ispitești* și *să descoși* pe ava Paul de Marenne" (X 96).

Sporul de insistență și de intensitate devine încă mai pregnant, cînd procedeul în discuție solicită, totodată, disponibilitățile expresive de ordin fonetic ale cuvintelor. În textul următor, din *Frații Jderi*, aliterația consonantică *(sc...sc)* devine o „aliată" a sinonimiei: „Cugetul lui neadormit *scurma* și *scociora* în toate chipurile" (XIII 782).

Fenomenul ne întîmpină, de bună seamă, și în poezie. Este semnificativ, în această privință, fragmentul de mai jos, dintr-un sonet al lui V. Voiculescu:

*„Dar dragostea îndată le luă la toate locul,*
*Cu lanțuri fermecate mă* ferecă *și* leagă;
*Zvîrl ancora la țărmul unde-mi aflai norocul,*
*Vreau să rămîn aicea viața mea întreagă"*
(II 276).

Randamentul stilistic al cuplului sinonimic ar fi fost superior, dacă termenul intensiv *ferecă* ar fi fost situat pe locul al doilea. Dar ordinea verbelor a fost dictată de necesități metrice și de presiunea rimei *(leagă — întreagă)*.

Și de data aceasta, sinonimia dobîndește, în cadrul limbajului poetic, o accepție mai cuprinzătoare. Stăruind asupra ideii de altitudine — fizică și morală — pe care o simbolizează zborul lui Icar, Voiculescu adună, în numai două strofe, numeroși termeni aparținînd aceleiași zone semantice:

*„Icar urcînd* azurul *cu aripi moi de ceară,*
*Știa că-n* slăvi *domnește de-a pururi asprul ger*
*Și cuteza* nălțimii *scăparea să și-o ceară:*
*Un* pisc *își zămislește ghețarul pur în* cer.

*Primejdiosul rod al* semețelor văzduhuri,
Înaltul zbor *de aur întîi el l-a cules,*
*A desflorat* genunea de sus *pînă la duhuri,*
*Sălbaticelor pene dînd țel și înțeles".*
(II 175)



Scanned with OKEN Scanner

Abundența și stăruința impresiilor culese din realitate cu ajutorul unui anumit simț sînt sugerate, în terținele finale din sonetul *După ploaie*, printr-o adevărată cascadă de sinonime :

„Arome *lungi, pestrițe se țes moi ca o lînă,*
*Velințe de* parfumuri *pe limpedea țărînă*
*Și-un curcubeu de* izuri *zbucnește împrejur,*

*Cu lanuri de* miresme *sădite-n șesul pur,*
*Jos, de la gravul* miros *de lut dospit și pînă*
*La recea și înalta* mireasmă *de azur*“
(II 74).

*Arome, iz, miros, mireasmă ; nări, a adulmeca* se adună cu efecte similare, în *M-apropii de sfîrșit* (II 85). Limitele condiției umane sînt redate, de același poet, prin perindarea „sinonimelor“ *humă, pămînt, glob*, într-o poezie care se cheamă... *Pămîntească :*

„*Acuma văd de ce-a-nghețat avîntul :*
*Mă ține-un lanț de oase-n* humă *rob,*
*Cu părul meu se-nfășură* pămîntul
*Și-nfipt în el stau grindă pentru* glob“
(II 90).

*Arșiță, dogoare, pară, zăpușală, a fierbe*, pe de o parte ; *lene, toropit, lînced, pleoștit, piroteală ; a moțăi* — pe de alta, redau, expresiv și convergent, ideea de „canicula“ precum și efectele ei, în poezia *Nucul* (Voiculescu, I 104).

Privind lucrurile dintr-o asemenea perspectivă, devine posibilă afirmația că sinonimia este o repetiție „mascată“.

2. **Evitarea repetiției.** După cum se știe, nu totdeauna repetarea aceluiași cuvînt sau grup de cuvinte este condamnabilă. Reluînd ideile lui J. Byck, din *La répétition en roumain* (BL, II, 1934, p. 67—85 ; cf. *Repetiția în limba română*, în *Studii și articole*, EȘ, 1967, p. 151—165), $GA_2$, II, § 950—951 (p. 408—409) stabilește aspectele formale, valorile gramaticale și afective ale acestui procedeu, atît de viu în limba vorbită (vezi Iorgu Iordan, *Stilistica*, p. 256—274). Repetiția ocupă, de asemenea, un loc însemnat în operele literare, mai cu seamă la acei scriitori, al căror



Scanned with OKEN Scanner

stil se caracterizează prin „oralitate", cum sînt Creangă, Caragiale, Agîrbiceanu. Un maestru al repetiției este Zaharia Stancu. Iată un *Cîntec de dragoste* — din opera poetică a scriitorului — reluat în romanul *Șatra*, unde îl rostește Lisandra, ca să-l întărîte pe Goșu :

*„Eu sînt soarele tău și fără mine*
*Tu nu poți să trăiești.*
*Eu sînt aerul tău și fără mine*
*Tu nu poți să trăiești.*
*Eu sînt apa ta și fără mine*
*Tu nu poți să trăiești.*
*Eu sînt pîinea ta și fără mine*
*Tu nu poți să trăiești.*
*Eu sînt somnul tău și fără mine*
*Tu nu poți să trăiești..."*

(Ș, 251)

Se impune, dintru început, constatarea — valabilă pentru întreaga operă poetică a lui Zaharia Stancu — că textul citat este de o neobișnuită simplitate lingvistică. Singurele elemente lexicale care nu se repetă — substantivele *soarele, aerul, apa, pîinea, somnul* — constituie, fiecare în parte și toate laolaltă, echivalente semantice figurative ale iubirii plenitudinare. Tehnica repetiției — atît de caracteristică lui Zaharia Stancu — infuzează versurilor o melodie domoală, tărăgănată, aidoma unei incantații. Refrenul *Tu nu poți să trăiești* sună însă decis și implacabil. „Prezența mea lîngă tine — ca soare, aer, apă, pîine, somn — înseamnă însăși viața ta" — pare a spune Lisandra ; „absența mea de lîngă tine — în fiecare dintre ipostazele înșirate — înseamnă tot atîtea morți posibile". Adevăruri vechi de cînd lumea, așezate în cuvinte la fel de vechi și de simple, în care s-au depus însă, de-a lungul veacurilor, multe trăiri omenești și o imensă cantitate de experiență, acumulată de șirul generațiilor.

În capitolul „*Iarbă*" din romanul *Desculț*, evocînd jalea și doliul muierilor rămase văduve după masacrul din 1907 („În fiecare sat muieri cu cimbere negre"), romancierul încheie această pagină de un lirism profund cu sugestia erupției vegetalului sub puterile binefăcătoare ale ploii :



Scanned with OKEN Scanner

„A venit *vîntul* dinspre Dunăre, *vînt* cald.
Şi *vîntul* a adus *nori*.
Şi norii au adus *ploaie*, *ploaie* grasă, *ploaie* caldă, *ploaie* de primăvară.
*Ploaia* bună a înviorat pămîntul.
Cîmpul nesfîrşit a înviat.
Pretutindeni miroase a *iarbă proaspătă*, a *iarbă nouă*, a frunze *noi*, şi a grîu...
Peste oamenii împuşcaţi şi îngropaţi adînc, a răsărit *iarbă*, *iarbă nouă*, *iarbă proaspătă*".

Rotaţia termenilor sugerînd mişcare, germinaţie, viaţă, primenire *(vînt, nori, ploaie, iarbă; nou, proaspăt)* convertesc acest fragment, care debutase sub zodia durerii, într-un imn slăvind prefacerea şi sporul lumii [3].

În pasajul următor, din *Viaţa lui Ştefan cel Mare*, neliniştea doamnei Voichiţa, pricinuită de uneltirile împotriva fiului ei Bogdan — pe care şi ea şi domnitorul îl doreau urmaş la scaunul Moldovei — este intensiv redată de Sadoveanu tocmai prin procedeul repetiţiei şi prin aşezarea cuvîntului repetat pe locul întîi în fiecare din propoziţiile unde el apare:

„Doamna oftă iar, încrucişîndu-şi mînile pe sîn. Vodă părea că priveşte în bagdadie, însă o observa. Era vicleană şi acum ca totdeauna, cu gîndurile ei anumite; însă măria sa o cetea cu uşurinţă. *Grija ei era* ce face coconul Ştefan, feciorul lui Alexăndrel-Voievod, la Ţarigrad. *Grija ei era* să afle ce partizani ar putea să aibă acest cocon între sfetnicii divanului. *Grija ei era* să-şi ocrotească întru toate odrasla. *Grija ei era* să-l vadă încă o vreme în bună stare pe soţul său, ca să se întemeieze deplin aşezămîntul lui Bogdan". (XII 389)

Disponibilităţile stilistice ale procedeului sînt amplu şi felurit actualizate de poeţi. Infuzia impresiilor cromatice în ţesătura întregului poem precum şi lucrarea lor lentă dar stăruitoare asupra sensibilităţii se bazează în cea mai largă măsură, la Bacovia, pe repetiţie:

*„Havuzul din dosul palatului mort*
*Mai aruncă, mai plouă, mai plînge —*
*Şi stropii căzînd, în amurg, iau* culori:
De sineală, de aur, de sînge.

*Pluteşte un lanţ de lebede* albe,
*Iar visul din parc în lac se răsfrînge —*
Amurgul *pe lebede pune* culori:
De sineală, de aur, de sînge.

*Uitate, statuile* albe *privesc,*
Albe *visînd cu un aer ce plînge* —
*Şi lasă* amurgul *cu ele* culori :
De sineală, de aur, de sînge".
(P, 47—48)

Sîntem, de fapt, în faţa unuia din cele mai vechi procedee „tehnice" ale poeziei, *repetiţia-refren* (vezi Tudor Vianu, *Observaţii asupra refrenului*, în St. st., p. 378—394), caracteristică, între altele, pentru structura rondelului, ilustrat cu strălucire în literatura noastră, de la Macedonski pînă la Cicerone Theodorescu [4].

Cînd repetiţia nu urmăreşte un *efect* artistic — ca în cazurile amintite, cărora li s-ar putea alătura exemple din domeniul retoricii —, ci este rezultatul unei neglijenţe, ea reprezintă un viciu de exprimare, vrednic de a fi combătut cu toată vogoarea. Mijlocul cel mai nimerit şi mai eficace pentru a evita repetiţia — dezagreabilă la orice nivel al comunicării, dar cu atît mai mult la acela, elevat, al artei literare — constă în solicitarea materialului sinonimic al limbii, fie el lexical sau frazeologic. Mă refer, de bună seama, la sinonimele substituibile unul prin altul, fără ca acel discret joc al nuanţelor să fie păgubit. Cred că este revelatoare, în această privinţă, o precizare a lui Sadoveanu : „După ce-am poposit undeva, într-un fund al ţării, avui într-o zi de vară plăcerea să fiu cercetat în sihăstria mea de un *amic*. Întrebuinţez vorba asta pentru că *prietin* mi se pare că are alt înţeles. *Amic* era o vorbă bucureşteană" (IX 552). Caragiale s-ar ralia, desigur, părerii lui Sadoveanu.

Pentru a ilustra, acum, meşteşugita alternanţă a sinonimelor substantive voi recurge, cum este şi firesc, la cîteva texte din proza sadoveniană :

„— Mă duc la urat, cu Franţ.

— Bine, duceţi-vă ; dar mai întîi să vă dau să mîncaţi ceva. Ce-i cu *bătul* ista aşa de mare ? Ce vrei să faci cu el ? cu cine vrei să te baţi ?

Mă admira întorcîndu-mă cînd într-o parte, cînd în alta. Rîdea singură pregătind cafeaua cu lapte. M-a dezbrăcat de paltonaş, mi-a scos *căciula*. Pe urmă iar m-a îmbrăcat şi mi-a îndesat pe frunte *cuşma*. N-au uitat să-mi dea şi *ciomagul*" (XII 467). Este vorba, de fapt, de o dublă alter-



Scanned with OKEN Scanner

nanță sinonimică : *băț — ciomag* și *căciulă — cușmă* (acesta din urmă, folosit, mai cu seamă, în Moldova).

„Oamenii lui Petru-Vodă Aron au pus pinteni cailor și s-au dus învăluiți în *pulbere*; o samă dintre dînșii au rămas și s-au supus. Călăreți sprinteni s-au ținut de departe după vîrtejurile de *colb*" (XII 252). Spre deosebire de *praf*, care se ivește sporadic, *pulbere* și *colb* revin adesea la Sadoveanu.

„Lucrătorii de *corăbii* căutau mai ales stejarii moldovenești și îi lăudau a fi, pentru *năvi*, mai buni decît oricare alt lemn și mai tari împotriva cariului" (XII 237). Termenul mai vechi, de origine slavă, *corabie*, este substituit, ulterior, prin sinonimul neologic *navă*. Dubletul moștenit, *naie*, din latinescul *navem*, stă la baza derivatului poetic *năier* „corăbier" (vezi DLR, s.v.).

„Părintele ieșise la soare și își pusese *obrăzarul*, ca să intre în prisacă. Observînd că-i vin musafiri, își scoase *masca* și aștepta să vadă ce este" (XIV 299). *Mască* este un neologism curent, pe cînd *obrăzar* — format pe teren românesc, de la *obraz* — circulă mai ales în mediul crescătorilor de albine. Cu sensul său general, străbate la Budai-Deleanu, în *Țiganiada* (5841) și la Eminescu, în *Strigoii* („Un *obrăzar* de ceară părea că poartă el").

„Abatele de Marenne privi zîmbind spre boier :

— Calitatea mea, domnule Ruset, se pare că-mi dă dreptul s-ascult *confesiuni*. O parte din *mărturisire* ai început-o astă-noapte. Să nu crezi c-am uitat" (X 70). Deși textul aparține unui roman istoric *(Zodia-Cancerului)*, neologismul *(confesiuni)* nu e cîtuși de puțin deplasat ; ba dimpotrivă : într-adevăr, el se integrează firesc în replica unui cărturar de elită, cum era „ava franțuz", iar, pe de altă parte, întrebuințarea lui, ca și a altor neologisme romanice, are darul de a aminti, pe ocolite, că, între cei doi prieteni — abatele și Alecu Ruset — convorbirea se desfășura în limba franceză.

„Oameni și animale se liniștiră în adăpost, — caii cu capetele plecate spre umbră, oamenii cinchiți pe vine în jurul *pojarului*. Bătrînul cel surd mai zvîrli în *foc* o creangă de copac, apoi se întoarse la barda și la lemnul lui, începînd iar a bocăni și-a ciopli" (X 38). *Pojar* revine, cu același sens, în *Frații Jderi* : „Se simțea foarte bine în preajma unui *pojar* clădit din trunchiuri întregi" (XIII 740) și în *Nicoară*

*Potcoavă:* „...au izbucnit limbile de aur ale *pojarului*, cel dintâi Dumnezeu al oamenilor" (XVIII 31). Cu sensul său arhaic („incendiu"), același termen ne întîmpină în primele rînduri ale romanului: „...se perindaseră feciori legiuiți ori copii din flori ai Domniei, care rîvneau să ia puterea, stîrnind tăieri, pustiiri și *pojaruri*" (XVIII 7).

Nu o dată, alternanța sinonimelor angajează termeni cu sensuri figurate: „Adă-ți aminte și cheamă din *pîclă* între noi atîtea chipuri pe care le-am întîlnit altădată, în altă lume. Între ele și noi s-a pus perspectiva timpului, — și *ceața* depărtării le dă o ușoară linie artistică, ce nu poate dăuna realității" (VIII 325). Celebra comparație eminesciană (*„Trecut-au anii ca nori lungi pe șesuri"*) crește într-un mediu stilistic asemănător.

Diferențierea și nuanțarea țin seamă de cele două straturi — narativ și dialogat — ale operei. În povestire, este întrebuințat *flăcăoaș*, dar în replica personajului, prozatorul inserează un sinonim depreciativ, adecvat stării psihice a vorbitoarei: [Lelea Ileana...] „s-a răstit la *flăcăoaș* cu mînie:

— Măi *plodule*, tu să nu înfrunți lumea cu vorba" (XVII 471).

**Verbe**

„Dealtminteri, măria sa, cum a scăpat la Ardeal, a dovedit că rănile trupului *se vindecă* lesne, întrebuințînd iruri potrivite ori descîntece, pe cînd celelalte răni *se tămăduiesc* mai greu" (XII 284). Nevoia de claritate a impus repetarea substantivului *răni*. *Se vindecă* este însă înlocuit cu *se tămăduiesc*, de origine maghiară.

„Am întrebat ca de departe:

— Vra să zică, l-*a tăiat* pe Iosif-Kotnarski?

— L-*au hăcuit* cazacii cu săbiile, stăpîne" (XI 380). Deși *a tăia* („a ucide") îi fusese oferit de-a gata, interlocutorul nu-l acceptă, preferînd, în replica sa, verbul, mai vechi și mai expresiv, *a hăcui*, atestat la Dosoftei (vezi DA, s.v.).

„Că altele sînt gîndurile măriei tale, *știu*. Că zilele ți le închini hotărîrilor ce ai luat și faptelor ce le pregătești, de asemenea *cunosc*" (XVIII 316).

„Prea puțini, și numai dintre cîrmuitorii mănăstirii și ai ținutului, *cunoscuseră* din vreme *vestea* care se vădea

acum. Cîţiva slujitori *aflaseră ştirea* cu două zile mai nainte şi o ţinuseră tăinuită" (XIII 10).Dublă alternanţă : verbală *(cunoscuseră — aflaseră)* şi substantivală *(vestea — ştirea)*.

**Serii sinonimice**

„Omul cu nasul roş a adus un *şip* verde. Glasuri n-aud. Dar văd pe uriaş că pune *garafa* la gură şi trage, pe urmă o dă bărbosului şi bărbosul răstoarnă capul pe spate şi stă mult aşa, mult, — parcă a încremenit. Apoi se îndreaptă, priveşte *sticla* în zarea focului şi iar o pune la gură" (I 117). Cei trei termeni sînt de origini diferite : maghiară *(şip)*, neogreacă *(garafă)*, veche slavă *(sticlă)*. Aceleiaşi serii îi aparţin regionalismele *clondir*, *glajă* şi *uiagă*.

În capitolul al V-lea din *Crîşma lui moş Precu* pe o pagină, numai, de text se perindă : *zavistie*, *ceartă*, *vrajbă*, *sfadă*, cărora li se adaugă expresia metaforică *vreme rea* („De-o bucată de vreme, cam de multişor, între Zadoina morarul şi moş Precu era *vreme rea*" — I 584). Pe aceeaşi pagină întîlnim epitetul *aţos* şi locuţiunea verbală *a lua în unghii*, — ambele înrudite, semantic şi stilistic, cu termenii seriei în discuţie, care s-ar fi putut îmbogăţi cu *dihonie*, *gîlceavă* etc. şi cu neologismele *altercaţie*, *controversă*, *disensiune*, *dispută*, *litigiu* etc.

Pe numai două pagini din romanul *Fraţii Jderi* (XIII 247—248) se rotesc : *cocon*, *copil*, *fecioraş*, *fiu*, *prunc*. Forme alintătoare de adresare, nuanţate de la un caz la altul, se succed, de asemenea, la intervale foarte scurte (VII 581—582) : *draga babei*, *puiule*, *dragă copiliţă*, *fetiţa mamei*, *drăguţă*.

Uneori, raportul de sinonimie se complică, în astfel de cazuri, cu acela de antonimie parţială : „Pentru aceasta şi casa lor era săracă, bordei ori colibă, ca *să se risipească lesne* la năvăliri şi *să se clădească uşor* după aceea" (XII 232). Nu e greu de identificat, aci, o dublă relaţie lexicală : sinonimică *(lesne — uşor)* şi antonimică *(să se risipească — să se clădească)*.

Sinonimul simplu este substituibil, alteori, printr-o expresie sau printr-o locuţiune, cum se întîmplă, în textele de mai jos, cu substantivul *muiere*, respectiv, cu verbul *a scurta* : „Se va vedea că o *muiere* a fost pricina năpăstuirii lui Ferid, după cum multe din cumpetele lumii şi durerile



Scanned with OKEN Scanner

omenești s-au iscat și se iscă tot din pricina amăgirilor dulci ale *fiicelor Evei*" (XV 345); „E adevărat că măria ta poți găsi iertare dacă *scurtezi* pe un fiu de voievod. Deși-i cu primejdie dacă-i *iei capul*, dar poți găsi iertare" (X 109). În sfîrșit, sînt întrebuințate alternativ locuțiunile verbale în raport de sinonimie:

„— Dacă vîșcați, gemu răgușit hangiul, *nu* mai *călcați iarba verde. Vă sap mormîntul* aici, sub masă...

— Bade Ioane, *nu* ne *ridica viața*. Îți dăm tot ce-am agonisit" (VIII 258—259). Cele trei locuțiuni subliniate exprimă, perifrastic, ideea „uciderii". Aceea a „morții" este întruchipată similar, în finalul povestirii *Moartea lui Ion Doru*, din ciclul *Umbre*: „Făclia de ceară trecu din mînă în mînă; bătrînul auzise: întinse degetele ș-o cuprinse, și-n aceeași clipă *lucirea vieții pieri* brusc *din ochii lui. Rămase liniștit și solemn*.

Așa *a trecut către strămoși* bătrînul, alaltăieri, duminică, în cea dintăi zi frumoasă de primăvară" (VIII 94).

Alternanța sinonimelor pentru evitarea repetiției este un fenomen răspîndit în poezie. Pe un număr redus de pagini, găsim, la Voiculescu, perechile: *jgheab — uluc* (I 62), *telegarii — roibii* (I 75), *ogarii — copoii* (I 81) etc. În poezia *La răscruce*, termenul din titlu este înlocuit, pe rînd, cu: *Întretăieri de drumuri, Răspîntia*; în ultima strofă se adună trei sinonime: *răscrucile, răspîntii, furcă de drumuri* (I 94). Recoltarea „dubletelor" din stratul arhaic al vocabularului este un lucru firesc. Poetul amintit dublează pe *fiară* cu *gadină* în *Vaier* (II 248).

Pentru Lucian Blaga, poetul este un interpret sui-generic, căci inima — sălaș al poeziei — are „limba" ei, care trebuie „tradusă". Succesiunea verbelor *a tălmăci* (de origine maghiară) și *a traduce* (neologism romanic), ca și repetarea celui de-al doilea, sprijinită de adverbul duratei, constituie tot atîtea detalii semnificative, al căror interes depășește pe acela, strict, al problemei în discuție, învederînd concepția lui Blaga despre esența și rosturile operei de artă:

*„Chiar și atunci cînd scriu stihuri originale*
*nu fac decît* să tălmăcesc.
*Așa găsesc că e cu cale.*



Scanned with OKEN Scanner

*Numai astfel stihul are un temei*
*să se-mplinească și să fie floare.*
Traduc *întotdeauna.* Traduc
*în limba românească*
*un cîntec pe care inima mea*
*mi-l spune, îngînat suav, în limba ei".*
(MS, 113)

Un material bogat și instructiv ne pune la dispoziție versiunea românească a *Odiseei*, realizată de George Coșbuc. Prezența — asiduă și obsedantă — a mării, la Homer, îl obligă pe marele traducător să evite monotonia stilistică, iscodind sinonime și, mai cu seamă, expresii sinonimice, alcătuite dintr-un material lexical variat și nuanțat. Cînd epitetele se repetă, se diversifică structura sintactică sau ordinea elementelor îmbinării. Înșir, acum, cîteva exemple din primele cînturi, numai, ale epopeii, păstrînd rînduiala ivirii lor în text : *luciul sterpei mări, -ntinsa cale* (I 103), *largul cîmp al umedelor zări, mări sărate* (I 105), *al sterpei mări/ Pustiu întins* (I 108), *-ntunecata mare* (I 108), *-ntinsul spate-al mării* (I 110), *Potopul sur de valuri* (I 112), *largul cel de spume sur* (I 115), *largul mării spete* (I 118), *largul sterp al mării neguroase* (I 119), *largul plin de noapte* (I 150), *marea cea sărată* (I 151), *sfînta mare* (I 157), *al mării cîmp sărat* (I 181), *al mării șes* (I 191), *Cărunta mare* (I 207), *marea cea de vifor plină* (I 211), *al mării umed cîmp* (I 238), *lumea cea făr' de poteci* (I 238), *valvîrtejul alb al mării* (I 249), *al mării umed drum* (I 276), băteau cu vîsle *largul* (I 277), *a mării saramură* (I 280), *largul mării-n neguri învălite* (I 282), *largul cel făr' de poteci* (I 282), *largul mării sterpe* (I 287). Diversitatea îmbinărilor sugerează pregnant amploarea seriilor sinonimice din epopeile antichității, în general, și, în mod cu totul special, din *Odiseea*, unde ființa și prezența mării sînt copleșitoare.

3. **Valoarea eufemistică.** Ispita „naturalismului lingvistic" — manifestat prin solicitarea insistentă a crudităților de limbaj — se face nu o dată simțită în operele literare. „A zice lucrurilor *pe nume*" nu înseamnă, neapărat, a fi „realist" în exprimarea artistică. Se uită destul de des că, și în planul expresiei — care, dealtfel, este indisociabil



Scanned with OKEN Scanner

de acela al conținutului — arta se întemeiază pe disponibilitățile sugestive și transfiguratoare ale cuvîntului. Nu voi pleda pentru o „falsă pudoare", ci voi invoca pilda lui Sadoveanu, care, de-a lungul multelor mii de pagini ale operei sale, nu și-a îngăduit să strecoare o singură vorbuliță de „măscară". Recurgînd la sinonimele — cuvinte sau îmbinări frazeologice — cu valoare e u f e m i s t i c ă, marele prozator a demonstrat cu strălucire că arta realistă se poate lesne dispensa de limbajul obscen. Realizată artistic, „aluzia" deschisă stîrnește rîsul sănătos, nu... mustăcirea, maliţioasă și meschină.

La Hanu-Ancuței poposește, într-o bună zi, un alai boieresc. Era însuși domnitorul, „măria sa Vodă Mihalache Sturza". Comisul Ioniță — „răzăș de la Drăgănești, din ținutul Sucevei" — are astfel prilejul să-i înfățișeze domnului țării, fără să-i cunoască „identitatea", pricina pentru care se ducea la Iași : „un corb mare boieresc" îi tăiase cu plugul din ocina părintească „doi stînjeni și cinci palme". Încercările de a dobîndi dreptate fiindu-i, de fiecare dată, zădărnicite, își luase „hîrţoagele" cu pecețile cele vechi, încălecase pe „roaibă" și plecase la Vodă. „— ...Să-mi facă el dreptate!" Fragmentul care urmează — savuros prin selecția imaginilor, prin pitorescul detaliilor, prin sucu-lența „zicerii" — merită cu prisosință să fie transcris în întregime :

„— Cum se poate? s-a mirat iar boierul, mîngîindu-și barba și jucînd între degete lanțugul cel de aur. Te duci la Vodă?

— Mă duc! Ș-apoi dacă nici Vodă nu mi-a face dreptate...

Boierul a prins a rîde.

— Ei, și dacă nu ți-a face dreptate nici Vodă?...

Aici comisul Ioniță își coborî puțin glasul, dar Ancuța cea tînără, cum făcuse odinioară cealaltă, împungînd într-o parte cu capul, întinse urechea și auzi ce trebuia să se întîmple dacă nici la Vodă n-ar fi găsit răzășul dreptate. Dacă nici Vodă nu i-a face dreptate, atunci să poftească măria sa să-i pupe iapa *nu departe de coadă*!...

Cînd a rostit comisul *vorba asta mare, fără înconjur*, așa cum vorbesc oamenii la noi, în Țara-de-Sus, Ancuța și-a strîns buzele și s-a prefăcut că se uită cu luare-aminte în lungul șleahului..." (VIII 468).

Atenuarea impresiei pe care ar fi provocat-o rostirea termenului propriu este obținută, de fapt, prin două „artificii" stilistice convergente, căci perifraza eufemistică se asociază cu renunțarea la „replică" și redarea cuvintelor



Scanned with OKEN Scanner

comisului în vorbire indirectă („Dacă nici Vodă nu i-a face dreptate, atunci să poftească măria sa...“). Spus la persoana a III-a, îndemnul perifrastic al comisului Ioniță dobîndește un sunet și mai discret. Ocolind „vorba asta mare, fără înconjur“, unul dintre cei mai de seamă scriitori realiști ai literaturii noastre dovedește peremptoriu că — la toate nivelurile, inclusiv la acela al expresiei — opera literară își păstrează privilegiul de a selecta și reorganiza datele realității, transfigurîndu-le. E de adăugat, în aceeași ordine de idei, o frază din romanul istoric *Nunta domniței Ruxandra*: „Măria sa a zîmbit a rîde și i-a iertat pe toți poruncindu-le numai cîte cinci toiege la *partea cu care se așază omul pe scaun*“ [5] (XI 315).

Aflînd de dezastrul de la Podul Înalt, care cășunase ordiilor sale o mare „scădere“, Mahomet-Sultan „și-a rupt barba cu unghiile“... „Apoi cu mare scîrbă, împăratul păgîn s-a tras trei zile în chilia lui cea mai dinlăuntrul palatului, hotărînd să nu-l tulbure nimeni, nepoftind nici mîncare, nici băutură, nici *altfel de desfătare*. A stat cu picioarele încrucișate sub el și cu barba care-i mai rămăsese în pumn, clocindu-și otrava“ (XII 324). După cum se vede, enumerarea restricțiilor pe care și le impune sultanul începe cu termeni proprii, precișI *(mîncare, băutură)* și se încheie cu o perifrază generalizatoare *(altfel de desfătare)*, a cărei raportare la concret, în contextul respectiv, nu prezintă nici o dificultate.

Spre deosebire de alți prozatori „moderni“, Sadoveanu nu reproduce niciodată sudălmile, chiar atunci cînd eroii sînt rudari, ca în *Ochi de urs*: „Tot nu vedeam pe Gogu. Am auzit numai o înjurătură răgușită.

— Ce-am făcut? Hasta am făcut. Dacă-ți place, bine. Dacă nu-ți place...

Acest răspuns, pe care nu-l pot da decît aproximativ și cu totul dezbrăcat de înfloriturile-i locale, avu darul să răsucească în loc pe Raruca... Rudăreasa aruncă asupra lui Gogu potopul blestemelor sale“. Sadoveanu recurge iarăși la suspensie [...], motivînd: „Sînt nevoit să mă opresc, căci imprecațiunea aceasta, după formele retorice, curgea repede și dulce cîntat, într-o creștere neliniștitoare. Vocabularul rudarilor pe care *mă sfiesc să-l reproduc*,



Scanned with OKEN Scanner

*însă nu mă sfiam să-l ascult*, revenea cu amploare și c-o artă de o sumbră și antică măreție" (XV 103—104).

În preajma morții lui Ștefan cel Mare, doamna Voichița adaugă durerii de a-și pierde curînd soțul, tulburarea pricinuită de nesiguranța succesiunii. Ștefan hotărîse ca urmaș pe Bogdan, fecior pe care îl avea de la Voichița, dar grijile doamnei stăruiau, hrănite de boieri uneltitori. În textul care urmează, vorbele blînde, dar hotărîte ale voievodului muribund ocolesc meșteșugit verbul *a muri*, redînd, totuși, ideea, printr-o perifrază eufemistică :

„Doamna Voichița oftă, închizînd o clipă ochii. Soțul său îi cuprinse mîinile.

— Doamnă, fii liniștită. Din ce am orînduit eu nimic nu se va clăti. Fiul măriei tale va sta voievod peste ce-i lăs și-ți va face bucurie cînd eu *voi fi lipsă*" (XII 388—389).

Ca și în limba populară, verbul *a muri* este, de obicei, evitat și înlocuit cu tot felul de sinonime frazeologice, capacitate cu valoare eufemistică. Citim, în primele rînduri ale povestirii *Codrul*, ultima din *Însemnările lui Nicolae Manea* (1908) : „Cum povestea el anume nu pot să știu ; acuma nu-l mai aud ; căci *s-a călătorit* și bunicul *spre lumea umbrelor*" (III 567). Lauda Ancuței și a hanului ei este astfel rostită — cu vorbe ale vechimii — de moș Leonte Zodierul : „Așa ziduri ca de cetate, așa zăbrele, așa pivniță, — așa vin, — în alt loc nu se poate. Nici așa dulceață, așa voie-bună ș-asemenea ochi negri : eu parcă tot subt ei aș sta pînă ce mi-a veni vremea *să mă duc la limanul cel fără de vifor*" (VIII 482).

Funcția eufemistică a sinonimelor frazeologice se îmbină, cîteodată, cu intenția povestitorului de a evita repetiția. Efectul stilistic este cu atît mai remarcabil. Silit să evoce moartea — atît a tovarășilor săi de odinioară, cît și a „celeilalte Ancuțe" — comisul Ioniță recurge la perifraza arhaizantă, dar, de fiecare dată, la alta : „— ...Pe vremea aceea, tot în acesta loc ne aflam, în preajma focurilor și a carălor cu must, cu alți oameni care-*s acuma oale și ulcele* ; și-n jurul nostru umbla Ancuța cealaltă, mama acesteia, care și ea *s-a dus într-o lume mai puțin veselă*" (VIII 466).

Valoarea eufemistică a sinonimelor — lucrul este îndeobște cunoscut — află un mediu prielnic de manifestare în domeniul *interdicției lexicale* [6]. Potrivit unor vechi eresuri —

ale căror rădăcini sînt de căutat în „animismul" primitiv — oamenii se fereau să rostească numele „spiritelor" vrăjmaşe, ale sălbătăciunilor, ale animalelor primejdioase. Aşa se explică, de pildă, bogata terminologie a „diavolului" [7] în diferite limbi, printre care şi româna. Potrivit cu înfăţişările pe care le ia şi cu însuşirile pe care le vădeşte, dracul este : *aghiuţă* („sfîntuleţul" !), *codea, cornilă, cornoratul, hîdachi, împeliţatul, micuţul, mititelul, murgilă, naiba, necuratul, nichipercea, sarsailă, spurcatul, tichiuţă* etc., etc. Dacă cea mai savuroasă dintre aceste porecle este *aghiuţă*, una dintre cele mai interesante, în planul lingvistic, este *împeliţatul*, adică „întrupatul", „dracul cu chip de om" (în româna veche *peliţă* însemna „trup" !). Este ipostaza lui obişnuită în povestirile cu draci, cum sînt, la Creangă, *Dănilă Prepeleac, Povestea lui Stan Păţitul, Ivan Turbincă*; iar, la Agîrbiceanu, *Sănduţa* (II 251—258).

Dracul este, aşadar, *cel cu nume urît* (Sadoveanu, *Baltagul*, X 535), de aceea „mai ales *numele să nu i-l rosteşti*, că-i primejdie" (id., *ib.*). Iar cînd Vitoria Lipan îşi întreabă argatul — care avusese năluciri — cine a fost, acesta evită să răspundă direct („ — *Cel care-a fost... Cel cu coarne*" ; *ib.*, 539—540).

În altă ordine de idei, tot un eres împinsese pe părinţii lui Nechifor Lipan să-i schimbe feciorului numele, după o grea boală a copilăriei :

„Gheorghiţă era numele care plăcuse Vitoriei, căci era numele adevărat şi tainic al lui Nechifor Lipan. Acest nume i-l rostiseră preotul şi nînaşii la sfîntul botez, cînd îl luminaseră cu aghiazmă şi cu mir întru credinţa cea adevărată. Însă într-al patrulea an al vieţii se bolnăvise de hidropică şi atîta slăbise încît au fost poftiţi preoţi de i-au făcut sfintele masle. Atuncea, după masle, a venit şi ţiganca cea bătrînă a lui Lazăr Cobzaru, şi maică-sa i l-a vîndut pe fereastră luînd preţ pentru el un bănuţ de aramă. Primindu-l de la mama lui, Cobzăriţa i-a suflat pe frunte descîntînd, şi i-a schimbat numele, ca să nu-l mai cunoască bolile şi moartea. De-atuncea i-a rămas numele Nechifor ; dar cînd n-o auzea nimeni şi erau singuri, Vitoria îi zicea, cu anumit glas, tot Gheorghiţă. Acel glas de dulceaţă îl avea şi feciorăşul" (Sadoveanu, *Baltagul*, X 517—518).

4. **Sinonimele metaforice.** În primul vers al unui cunoscut poem al său, Vlahuţă exclamă : „Ca-n basme-i a cuvîntului putere". Poetul se referă, în mod special, la cuvîntul p o e t i c, acela care — potrivit lui Vergiliu — este în stare să coboare luna de pe cer („Carmina vel possunt caelo dedu-

cere lunam"). Nu va fi, poate, lipsit de interes să amintesc că latinescul *carmen* „poem" (derivat de la rădăcina *can-* „a cînta" cu sufixul *-men*, care îl disimilează pe *-n-* din rădăcină) devine în franceză *charme* „vrajă", „farmec". Dealtfel, unul din ciclurile de poeme ale lui Paul Valéry se intitulează, semnificativ, *Charmes...*

Pe de altă parte, nimeni nu simte — într-o asemenea măsură ca poetul — slăbiciunea, nevolnicia cuvîntului. În viziune poetică a realității echilibrul dintre „obiect" (în sensul gramatical al termenului) și „nume" se clatină și se strică. Limba nu poate exprima, decît imperfect, frumusețea și diversitatea aspectelor lumii. Atunci, întemeiată pe puterile temerar asociative ale fanteziei, se înfiripă m e t a f o r a, denumire „improprie", chemată să restabilească echilibrul — rupt — dintre lucruri, fenomene, relații, pe de o parte, și cuvinte, pe de alta. Metafora este rostuită să tămăduiască, astfel, cuvintele (proprii) de nevolnicia lor și să restituie alcătuirilor lumii frumusețea lor originară, umbrită și împuținată de cuvînt.

Metaforele sînt, așadar, sinonime sui-generis, întrucît ele „fac imagine". Această afirmație vizează, în special, metafora p o e t i c ă[8]. Într-adevăr, există și altfel de metafore, zise lingvistice, pe care o lungă întrebuințare le-a întunecat, le-a tocit, le-a ucis. Fapt este că, în procesul comunicării normale, noi întrebuințăm un maldăr de expresii metaforice, dar „imaginea" pe care ele o implică și-a pierdut, de fiecare dată, strălucirea. Terminologia corpului omenesc, de pildă, servește adesea ca element de construcție pentru atari metafore „moarte": *ochi de zăpadă, umăr de deal, coastă de munte, gura minei, brațele Dunării, creierii munților, măruntaiele pămîntului, inima pădurii, picior de plai.* Toate aceste expresii — mărturisind o obîrșie străveche și o mentalitate primitivă, care antropomorfiza lumea — sînt atît de „însurubate" în deprinderile lingvistice ale vorbitorilor, încît ei, întrebuințîndu-le iarăși și iarăși, nu le mai simt ca metafore. Mai precis, ei nu mai realizează acea balansare a fanteziei între „propriu" și „figurat", în urma căreia se produce sentimentul imaginii.

Forța asociativă a gîndirii este atît de mare, încît, practic, rezervorul unor asemenea imagini este inepuizabil.



Scanned with OKEN Scanner

Ele se zămislesc, adesea, sub ochii noştri, dar, îndată ce uzul le acaparează, licăririle sugestivităţii lor iniţiale slăbesc, abia mai pîlpîie, se sting. Sporul de expresivitate pe care *inimă* îl aduce faţă de *miez* sau *mijloc*, într-o îmbinare ca *inima pădurii* sau *inimă de varză* este, din punctul de vedere al vorbitorului, infim. Un caz concludent aparţine trecutului apropiat. Nu este prea mult de cînd, pentru a se indica, succint, „locul pe unde este permisă traversarea străzilor de către pietoni", a apărut termenul, de un pitoresc extraordinar, *zebră*. Suportul material al metaforei este de găsit în faptul că locurile de „pasaj" sînt tărcate cu dungi albe, paralele, amintind pregnant pielea animalului cu pricina. Din cauza uzului şi a uzurii, cuvîntul suferă, chiar sub ochii noştri, un proces de lentă, dar tenace demetaforizare.

Forme rudimentare ale metaforei [9] aflăm în tîlcuirile populare ale realităţii, cimilituri, ghicitori, antifraze. Rebusurile, şaradele, cuvintele încrucişate sînt, îndeobşte, paraziţi ai metaforei. Iată cum, în cunoscuta poveste a lui Creangă, *Stan Păţitul* pune la încercare isteţia viitorului său ucenic, dracul „împeliţat", Chirică :

„ — ...Ia să te vedem, dacă mi-i ghici tu cimilitura aceasta : Lată — peste lată, peste lată — îmbojorată, peste îmbojorată — crăcănată, peste crăcănată — măciulie, peste măciulie — limpezeală, peste limpezeală — gălbeneală şi peste gălbeneală — huduleţ."

Răspunsul „împeliţatului" nu se lată adăstat :

„— Ce să fie ? ! zise Chirică. Ia, faţa casei, vatra, focul, pirostiile, ceaunul, apa dintr-însul, făina şi culeşerul sau melesteul" (O, 85).

Prin „învăluirea" termenului propriu, ghicitorile sînt o specie candidă a metaforei. „Finul Pepelei", — Anton Pann — în prelucrarea sa *O şezătoare la ţară sau călătoria lui moş Albu*, înşiră o seamă de „întrebări" cu răspunsul... anapoda (adică : de-a-ndoaselea). Cîteva sînt, poetic, fragede (SL, III 46) :

*„La trup sînt uşor,*
*Fără aripi zbor,*
*Dar nu sînt nici nor".*
(Fulgul)

Unele sînt exemplare, prin concizie (SL, III 45) :

*„Ce nu poți să pui*
*Să șază în cui?“*
(Ou)

Altele, prin discursivitate (SL, III 53):

*„De iute ce sînt, trei abia mă țin,*
*Din nasu-mi curge miere și venin,*
*Glas nu am, dar să strig cînd voi fi pus,*
*Mă aude răsărit și apus.*
*Eu lumea o-mpăciuiesc și o-nvrăjbez,*
*Eu pe toți îi bucur și întristez“.*
(Ondeiu)

„Ghicitorile“ sînt trasfigurate artistic de Tudor Arghezi — un mare poet al copiilor și al copilăriei (vezi ciclurile: *Hore, Din abecedar, Versuri pentru copii, Țara piticilor; Cartea cu jucării*) — în *Alfabetul*:

*„Cine vine mîndru și călare*
*Și nici cal măcar nu are?*
(M)

*Urechile au crescut*
*Pe măgarul nevăzut.*
(V)

*Ce borțos și ce fudul*
*Și niciodată sătul!*
(B)

*O să-ți fac o întrebare:*
*Cine-i gol, rotund și mare?*
(O)

*Ca să-i rămîie peltică*
*I-a rămas limba mai mică.*
(F)

*Mi-a venit de la părinți*
*Un pieptene cu trei dinți.*
(E)

*Are la buză un glonț*
*Sau un păr cu scîrlionț.*
(G)



Scanned with OKEN Scanner

*Fuge după coadă*
*Şi n-o poate prinde.*
(C)

*Cine seamănă din voi*
*C-un căţel de usturoi?*
(D)

*Deşelat, răscăcărat,*
*Spune, cum te-am botezat?*
(H)

*Îi atîrnă, de căldură,*
*Pînă-n praf limba din gură.*
(R)

*Rîma o literă ştie*
*Şi numai pe ea o scrie.*
(S)

*Aţi văzut cumva să stea*
*Bătul drept, fără proptea?*
(I)

*Cobiliţa din spinare*
*Îi stă-n cap şi nici nu-l doare.*
(T)

*Vine şchiop dar umblă bine:*
*Aşa şchiop nu-i orişicine.*
(N)

*3 s-a-ntors de-a-ndoasele*
*Să-şi numere oasele...*
(ε)".

(S, IV 112—114)

Limbajul poetic face posibilă interferenţa şi întretăierea, la nivel de sens, a unor termeni între care — în condiţiile limbii comune — vorbitorul nu stabileşte, de obicei, nici o legătură. În mreaja complexă a obiectelor şi a fenomenelor din realitate, ochiul, receptiv la nuanţe, al artistului deslueşte relaţii şi stabileşte asocieri — adesea „derutante" — care scapă privirii obşteşti. Rodul de preţ al acestor relaţii şi asocieri se concretizează în imagini, structurate, din punct de vedere lingvistic, în *sinonime parţiale, metaforice, specifice limbajului poetic*. Gradul de originali-



Scanned with OKEN Scanner

tate a expresiei va depinde, în largă măsură, de acuitatea cu care privirea poetului scrutează lumea, fără, însă, nici o concesie făcută asocierilor gratuite, jocurilor sterile ale fanteziei, lipsite de un suport temeinic real.

În poezia *Nu v-am sădit* (S, II 94), Tudor Arghezi creionează, în cîteva trăsături, viața „banală" a buruienilor. Formula compoziţională — așa cum se vede din titlul însuși — este aceea a adresării directe:

*„Nu v-am sădit și nu v-am cercetat.*
*Ați încolțit în drojdii de țărînă,*
*Bezna din zguri v-a pus și semănat*
*Și de ogor v-ați prins cu o țîțînă."*

Cititorul întîmpină asemenea versuri cu un sentiment de bucuroasă surprindere. Într-adevăr, cîteva din îmbinările acestui text — *drojdii de țărînă, Bezna din zguri, de ogor v-ați prins cu o țîțînă* — sînt de-a dreptul uimitoare prin ineditul lor, dar, în același timp, constatăm, nu fără satisfacție, că asocierile statornicite de poet rezistă analizei logice. Limitîndu-ne, de pildă, la ultimul caz, ne dăm lesne seama că transferul semantic operat de Arghezi *(țîțînă = rădăcină)* are temei în însăși realitatea materială, întrucît ambele elemente care sînt identificate semantic (parțial, fără îndoială) au o anumită însușire comună, aceea de a servi la aninarea și fixarea unui obiect de altul. Abia dacă mai trebuie precizat că această dilatare a volumului semantic obișnuit al cuvintelor — specifică, exclusiv, poeziei — nu se săvîrșește decît prin presiunea contextului. Se înfiripă, astfel, în poezie raporturi sinonimice aproape stranii, creîndu-se afinități și „simpatii" între termeni care — în condițiile limbii comune — sînt răzleți și, unul față de altul, străini. La Tudor Arghezi, de exemplu, sinonimele metaforice de acest gen se încheagă în adevărate șiraguri, dînd măsura capacității poetului de a surprinde, în peisajul multiform și divers al realității, corespondențe „subterane" subtile. Rețeaua raporturilor asociative sporește neîncetat, adunînd, în urzeala ei, termeni care par a se bucura că au ajuns, în sfîrșit, să se cunoască. Vrînd să evoce, în *Chemarea înălțării*, condiția precară a omului primitiv, firav și plăpînd, pîndit de dihănii și pierdut între „clădiri de piscuri", poetul făurește un asemenea lanț sinonimic,



Scanned with OKEN Scanner

alcătuit, în întregime, din termeni denumind obiecte ale universului mărunt, mai cu seamă, dar nu numai, proprii, (S, III 7) :

*„Strein în pribegie, plăpînd și venetic,*
*Erai cît* o fărîmă de fulg *și* de nimic,
O coajă de tărîțe, o țandără, o pleavă.
. . . . . .
O lingură de sînge *într-un* plămăd de carne.
*Între clădiri de piscuri, pierdute-n culmi de brumă,*
*Ivirea ta, Adame, părea să fie-o* glumă,
*Căci potrivit cu ele și-oriunde te așez*
*Erai nici cît* o boabă de mei *ori* de orez.
*Erai, ca pe-o hlamidă de purpură,* o scamă,
Un ac *cu borangicul pierdut într-o năframă,*
O copcă *rătăcită printre frînturi mărunte“.*

Toți termenii subliniați în textul de mai sus sugerează precaritatea inițială a speței noastre, atunci cînd ea era expusă vrăjmășiei fiarelor și capriciilor naturii. Dincolo de diversitatea lor semantică — evidentă, în vorbirea curentă — poetul reține și folosește în scop artistic unica lor însușire comună : aceea de a exprima, felurit și nuanțat, ideea de „mărunțime“.

În mod obișnuit, cui i-ar trece prin minte să pună semnul egalității semantice între *ac* și *țandără* sau între acestea, amîndouă, și... *glumă*. Și, totuși, ele sînt s i n o n i m e p o e t i c e. Odată constituit, lanțul sinonimic dobîndește o dublă funcție stilistică, realizînd un dublu contrast. În primul rînd, poetul opune, pe această cale, stihiilor dezlănțuite ale naturii, făptura neînsemnată și neajutorată a omului, abia desprins din „împletitura țărînii“. În același timp, și cu aceleași mijloace ni se dezvăluie — în sporită lumină — măreția ființei umane, care — pîndită de atîtea puteri vrăjmașe — nu va întîrzia, totuși, să înflorească, odată cu „pravila aspră a muncii“.

În poemul *Dar ochii tăi* (S, III 85—86) se încheagă un alt larg șirag sinonimic, denumind, metaforic, organul văzului :

*„Dar ochii tăi? Albaștri, verzi, negri sau căprii*
Zălog a nu se știe ce mute mărturii.



Scanned with OKEN Scanner

*Cîte stihii senine adînc se zbuciumară,*
*Ca să-ți răsară limpezi icoanele de-afară?*
*Ce gînd, în ce cuvinte, s-a-nvrednicit a spune*
*Cum s-a ivit din sînge* uimita lor minune?
*Prin ce minuni ciudate și zămisliri încete*
*S-a săvîrșit în taină* asemenea scumpete?
*În pleoape, ca* petala de floare de gutui,
*E* un smarald *și nu e, e* de safir *și nu-i.*
*E bîlbîirea noastră în stare să mai știe*
*Ce amintiri de noapte, rămase din tărie,*
*Căzînd pe-o dîră lungă, de aur, dintre stele,*
*S-au închegat la tine în* două peruzele,
*Domniță-al cărei zîmbet mă tulbură și-ngheață?*
*Îți pîlpîie-n privire și-un vînăt fir de ceață.*
*E depărtare multă la* smaltul ei cu ape,
*Deși ți-e frumusețea de salcie aproape.*
*Ascultă, ce nu-mi poate închipuirea crede*
*E că* bijuteria cu pleoape calde, *vede.*
*Auzi? Pricepi? Să poată vedea un mădular?*
*Atunci nu-i vorba numai de trupuri, ci de har,*
*Ce vine și se duce, făclie călătoare.*
*De ce a plîns* smaraldul *la șoapta în andante*
*A scripcii, două lacrimi în* două diamante?" [10]

Așadar: *Zălog a nu se ști ce mute mărturii, uimita (lor) minune, asemenea scumpete, petala de floare de gutui, smarald, safir, două peruzele, smalț cu ape, bijuteria cu pleoape calde, două diamante,* — sînt, de fiecare dată, altfel spuși: **ochii**! Sinonimia — metaforică — se constituie, de data aceasta, pe două direcții, după cum poetul reliefează unul sau altul din harurile privirii. Un prim grup masiv de termeni, recoltați din lumea minerală *(smarald, safir, diamante)*, cărora li se adaugă alți doi, mai generali *(bijuterie, scumpete)*, sugerează prețul fără de preț al ochilor, porți ale cunoașterii, răsfrîngînd în ei — sporit și îmbogățit — universul lăuntric. O a doua categorie, mai firavă, grupează laolaltă termeni ai regnului vegetal *(petala de floare de ugtui)*, redînd, cu o remarcabilă sugestivitate, frăgezimea privirii, în care pîlpîie „un vînăt fir de ceață". Textul epiloghează „imnul" din *Călin*, unde Eminescu — recurgînd, cel dintîi, la metafore similare — evocase *smarandul rar*

Scanned with OKEN Scanner

al ochilor, înzestrat cu „vecinică lucire". Poetului ochii îi sînt „Iscoditorii firii, Naturforscher" (Perpessicius, O, I 424), „dulcii cerului fiaștri", purtînd, în a lor „umed-adîncime", necuprinsul senin : al văzduhului și al mării... [11]

●

Spre deosebire de „metafora" lingvistică — demetaforizată, în urma uzului și a uzurii — cea poetică este unică, irepetabilă. În sensul bun al cuvîntului, ea este „șocantă". Ascultînd-o, iar, apoi, lăsîndu-te pătruns, răscolit de puterile ei, încorporîndu-ți-o, în cele din urmă, rămîi, totuși, o vreme, uluit. Se poate, deci, spune și : altfel? Căci metafora poetică este *altfel spusul*. Vorbitorii se bucură că ea există, dar preferă să nu o rostească decît lăuntric. Dealtfel, ea este greu de tălmăcit și, din fericire pentru stihuitori și pentru cititorii lor, comentariul ei rămîne, totdeauna, neîmplinit :

„*Cînd* mierea lunii *picură-n tufișuri*
*Ivind pe steiuri albe ascuțișuri,*
*Cu gîtul încordat prin seară zboară*
*Îndrăgostiți, un țap ș-o căprioară*".

Ce este, pentru Nicolae Labiș, *mierea lunii*? De bună seamă : *lumina (dulce și galbenă) a lunii*. Dar *galbenul selenar* — niciodată agresiv, totdeauna difuz — vorbește nu numai privirii. Există o altfel de „dulceață" a luminii lunare, pe care mierea — concromatică, în realitatea obiectivă — renunțînd la „dulceața" ei lingvo-palatală, și-o poate revendica și adjudeca în poezie. Dealtfel, epitetul *dulce* cumulează valori ale lumii fizice și ale celei morale. În planul strict senzorial, metafora „dulcelui" este *mierea*. Eminescu zice în *Epigonii* : „Văd poeți ce-au scris *o limbă ca un fagure de miere*". Altundeva, într-o postumă puțin cunoscută — *Ah! mierea buzei tale* — poetul cîntă frumusețea și expresivitatea gurii, dar, în substructura imaginii, deslușim vorbele *dulci* ale dragostei, căzînd șoptite, în *dulcele* grai străbun. Revenind la versul eminescian abia citat, cred că, dincolo de „dulceața" (în toate chipurile) a limbii, el trimite, mai cu seamă, la rostul ei social, la obîrșia ei colectivă și anonimă. Veci de vecii — cum ar spune Arghezi — au sporit, pînă la o desăvîrșire mereu



Scanned with OKEN Scanner

rîvnită, niciodată ajunsă, limba aceasta dulce și amară, martoră și interpretă a întristărilor și a bucuriilor noastre.

Tîlcul cel mai nobil al comparației eminesciene din *Epigonii* (pînă la metaforă e doar un pas, ușor de pășit) se deslușește din esența fagurelui. Dacă mierea înseamnă „dulceață", fagurele înseamnă și „geometrie". Or, în țesătura ei intimă, în special a gramaticii, limba este aliata geometriei. Afîn, din atîtea unghiuri, cu Eminescu, în *Frații Jderi* Sadoveanu exprimă o idee asemănătoare: „Adevărat că *fagure de miere sînt cuvintele* bune și dulceața lor e tămăduirea sufletului" (vezi DL, s.v.).

Structural deosebită de cea lingvistică, metafora poetică nu-și ajunge sieși. Ea cheamă într-ajutor fantezia celui care o receptează — vrednic este el de acest har? — ademenindu-l la cele mai nesăbuite aventuri. Arta cuvîntului își învederează, astfel, una din cele mai nobile meniri. Aceea de a îndemna și, uneori, de a determina pe cititor să străbată, pe cont și pe risc propriu, o bună parte din drumul creației înseși. Se poate, deci, afirma că citirea nuanțată și în adîncime a metaforei înlesnește cititorului — într-o anumită măsură și într-un anumit sens — „re-crearea" operei.

Relația sinonimică se constituie nu numai între un termen metaforic și corespondentul său „propriu" — de pildă: între *regina nopții moartă* (Eminescu, *Melancolie*) și *lună* —, ci, deopotrivă, între toate sinonimele metaforice ale aceluiași termen propriu. Astfel, la Eminescu, devin, și între ele, sinonime: *stăpîn-a mării, doamna mărilor ș-a nopții, copila cea de aur, visul negurii eterne, disc stăpînitor de ape, regina nopții moartă* etc., — toate denumiri poetice ale „astrului nocturn". La fel stau lucrurile cu șiragul sinonimelor care, la același poet, denumesc „ființa iubită": *floare, înger, lumină, minune, stea, suflet* (vezi DE, s.v.).

Ceea ce am afirmat cu privire la alternanța sinonimelor propriu-zise, pentru evitarea repetiției, rămîne, cred, valabil și în legătură cu cele metaforice. Să urmărim, din acest punct de vedere, folosirea alternativă a unor metafore diferite, denumind „stelele", într-un fragment din povestirea *Bordeienii*, a lui Sadoveanu:

„Se aprinseseră luminile și focurile la bordeie și-n perdelele de stuh; apoi încet-încet se întinse liniștea, și deasupra se bolti un cer albastru întune-



Scanned with OKEN Scanner

cos, bătut cu *ținte mari de aur*. Lepădatu sta pe spate în preajma vitelor, pe un maldăr de paie, în cojocul lui. Se uita la cer. În minte socotea și murmura numele *florilor celor mai mașcate ale cerului*, învățate de la bătrînii pe lîngă care copilărise". (V 389)

●

Metafora poetică — sinonim „impropriu" — este menită să restabilească echilibrul dintre cuvînt și obiectul denumit și să redea lumii frumusețea ei plenitudinară, pe care cuvîntul propriu, din punctul de vedere al poetului, cîteodată o împuținează :

„E o noapte de parcă umblă sfinții pe cer... Cine a putut spune o vorbă atît de încărcată de poezie, de frumusețe și adevăr?

Sînt pe pămînt asemenea nopți, cărora zadarnic am încerca să le spunem altfel. Cîte cuvinte nu am căutat, fără să li se potrivească vreunul. Dar nu știam că nu ar fi ajuns un singur cuvînt, că era nevoie de o metaforă...

Omul de aceasta a apărut, să dea fiecărui chip și fiecărei stări a lumii, un nume. Pînă la zămislirea neamului omenesc, universul suferea de o absolută mutenie. Iar omul, botezîndu-l, l-a mîntuit de suferință. E greu să născocești pentru fiecare lucru un nume, însă pînă la urmă, tot ceea ce se vede și chiar ceea ce nu se vede a primit botezul vorbirii omenești.

Dar cînd inventarul lumii a fost gata, cînd a fost născocit întregul vocabular, s-a văzut că multe din stările firii nu puteau fi exprimate pe de-a-ntregul cu un singur cuvînt. Atunci universul, în voința lui necurmată de desăvîrșire, a mai făcut un efort. Și astfel s-a ivit poetul și s-a ivit metafora.

Dar oricît de mulți poeți ar fi fost pînă acum, inventarul de metafore al lumii este departe de a fi întreg. De aceea, era poeților nu s-a sfîrșit, ci abia începe. Atîtea așteaptă, în jurul nostru și în noi înșine, alăturarea de cuvinte care exprimîndu-le frumusețea, să le exprime esența și taina. Pentru a-și sonda adîncurile și a le face cunoscute, mai mult decît de telescoape și nave spațiale, universul are nevoie de poeți și metafore". (Geo Bogza, PF, 193—194)

## *NOTE*

[1] Vezi capitolul „*Sinonimia*", în *Stilul artistic al lui Ion Creangă*, ES, 1969, p. 130—169.

[2] Termenul *lainic* este reluat de V. Voiculescu într-o îmbinare sui-generis : „încremenise *vîntul lainic*" (I 86).

[3] Analiza întregului capitol „*Iarbă*", din romanul *Desculț*, a întreprins-o **Boris Cazacu**, în *Studii de limbă literară*, ESPLA, 1960, p. 193—212.



Scanned with OKEN Scanner

[4] O performanță remarcabilă în această privință realizează **Tudor George,** în ciclul *Coroana de sonete,* cu care se încheie volumul *Armura de sudoare,* Editura Albatros, 1972, p. 395—429. Versurile primului sonet — intitulat semnificativ : *Matrice* — sînt reluate, unul cîte unul, și dezvoltate în sonetele următoare. Al XVI-lea și ultimul sonet — *Bustrofedon* — rezultă din lectura regresivă a celui dintîi.

[5] Cf. **Caragiale,** *D-l Goe ;* „Dar deodată, cu tot zgomotul trenului, se aud bubuituri în ușa *compartimentului unde nu intră decît o persoană*" (*Opere,* II, ESPLA, p. 123).

[6] Sursă clasică pentru „interdicția de vocabular" rămîne **J. Vendryes,** *Le langage,* Paris, 1921, p. 10, 257—260, 301—305.

[7] Vezi : **Vasile Bogrea,** *Din sinonimica „dracului"*, în *Pagini istorico-filologice,* Editura Dacia, 1971, p. 115—117 ; **G. I. Tohăneanu,** *Stilul artistic al lui Ion Creangă,* p. 150—152.

[8] Contribuție fundamentală : **Tudor Vianu,** *Observații asupra metaforei poetice,* în St. st., p. 372—378.

[9] Vezi **Tudor Vianu,** *Problemele metaforei și alte studii de stilistică,* ESPLA, 1957, p. 111 și urm.

[10] Analiza întregului poem la **Tudor Vianu,** *Arghezi poet al omului,* EPL, 1964, p. 180—184.

[11] Vezi în *Expresia artistică eminesciană,* capitolul *„Dulcii cerului fiaștri"*, p. 143—185.

Scanned with OKEN Scanner

# OMONIMIA POETICĂ

Studiul omonimiei a prins aripi mai cu seamă dută contribuţiile fundamentale ale lui J. Gilliéron în ace.p domeniu şi după publicarea *Atlasului lingvistic al Franţesi* În latină omonimia era sporadică şi parţială. Astfel verbele *sero*$_1$ „a întreţese, a amesteca" şi *sero*$_2$ „a semăna, a planta" coincid, fonetic, numai la prezentul indicativului şi la timpurile formate de la tema acestuia. În restul flexiunii suprapunerea încetează *(serui, sertum; sevi, satum)*. Existenţa opoziţiilor c a n t i t a t i v e — prilejuind o serie de omografe — împuţina sensibil numărul omonimelor, atît la nivelul lexicului (*pŏpulus* „popor", *pōpulus* „plop"; *ăcer* „arţar", *ācer* „acru" etc.) cît şi la acela al gramaticii (*fŭgit*, prezent, persoana a treia, *fūgit*, perfect, aceeaşi persoană; tot astfel *lĕgit/lēgit*, *vĕnit/vēnit* etc.). Ca să revenim la perechea de verbe *sero* — aflate, între ele, în raport de omonimie parţială — menţionăm şi existenţa unui adverb *sēro*, cu sensul „seara, tîrziu", care este însă numai o m o g r a f, nu şi omonim cu verbele amintite, tocmai datorită opoziţiei cantitative *ē/ĕ*.

Cu totul alta este situaţia în franceză, unde puternica eroziune a consoanelor din latină — cu excepţia celor în poziţie iniţială — a facilitat considerabil procesul de c o n v e r g e n ţ ă fonetică, sursa de bază a omonimelor lexicale. Aşa, de pildă, lat. *vēnit* „el vine", *vincit* „el învinge", *viginti* „douăzeci", *vinum* „vin" — cuvinte sensibil diferite şi în planul formal — duc, prin convergenţă fonetică, la omonimele franceze *(il) vint*, *(il) vainc*, *vingt*, *vin*. Să se compare, în aceeaşi ordine de idei, lat. *cinctus* „încins" (participiul verbului *cingo*), *quinque* „cinci", *sinus* „sîn" cu reflexele



Scanned with OKEN Scanner

lor din franceză, toate omonime: *ceint, cinq, sein.* Merită să fie menționat faptul că, în nici unul din cazurile citate mai sus, nu putem vorbi de o m o g r a f e —, ci de o m o f o n e, așadar de omonime.

În schimb, în română, un mare număr de omografe nu realizează omonimia, din cauza deosebirilor de structură silabică și accentuală. Din acest motiv *zóri*, s.pl., nu e omonim cu *zorì*, vb. (< zor); nici (tu) *aúzi* și (el) *auzì* nu sînt omonime gramaticale.

Spuneam mai sus — reluînd, din scrupule de metodă, lucruri cunoscute — că principala sursă a omonimiei o constituie c o n v e r g e n ț a f o n e t i c ă. Ea presupune, de bună seamă, etimoane diferite. Astfel: *magis, maius, malleus* — din latină — au dus la cele trei omonime românești *mai*. Împrumuturile sporesc seriile omonimice: bunăoară, *mai* „ficat" provine din maghiară.

Așa cum au arătat cercetători avizați, diversitatea etimoanelor nu este o condiție sine qua non a omonimiei lexicale. Într-adevăr, cînd, în cazul aceluiași cuvînt, polisemantic, unul din sensuri „divaghează" într-o asemenea măsură de la sensul de bază, încît sentimentul dependenței lui față de acesta din urmă — din punctul de vedere al vorbitorilor — se subțiază sau chiar se anulează, putem, iarăși, vorbi despre omonime, create însă, de data aceasta, prin d i v e r g e n ț ă s e m a n t i c ă. În procesul comunicării locutorii nu mai realizează nici o legătură între *lună* „diviziune a anului" și *lună* „astru nocturn", cu toate că apartenența semantică a primului termen la pletora de sensuri a celui de-al doilea, este, în planul istoric, evidentă. O mărturie care pledează, indirect, pentru ipoteza că, în cazul amintit, avem a face cu *omonime, nu* cu *sensuri diferite* ale *aceluiași* cuvînt, o aflăm în aceea că franceza, italiana și alte limbi, romanice sau nu, recurg la termeni cu rădăcini diferite pentru *lună*$_1$ și *lună*$_2$: *luna, mensis* în latină; *lune, mois* în franceză; *luna, mese* în italiană; *luna, mes* în spaniolă etc.

Mi s-ar putea obiecta că, pînă acum, nu am făcut altceva decît să reiau lucruri curente în lumea specialiștilor. Aș răspunde că ele constituie, totuși, o bază necesară pentru ideile pe care doresc să le formulez în continuare. Într-adevăr, dacă, la nivelul limbii comune, situația se prezintă așa cum am arătat mai sus, cu atît mai vîrtos mi se pare admi-



Scanned with OKEN Scanner

sibil să considerăm drept o m o n i m e sensurile contextuale — fundamental divergente — pe care unul și același cuvînt le poate dobîndi în condițiile, atît de specifice, ale limbajului p o e t i c.

Problema trebuie raportată, poate, la aceea, asemănătoare, a sinonimelor poetice. Termeni care, dincolo de poezie, nu se cunosc, se ignorează, n-au a-și spune nimic unul altuia, își descoperă, în hotarele ei, afinități și „simpatii" subiacente, care îi determină să se întîlnească, pentru o clipă, în planul semantic adînc. Am arătat înainte (v. p. 63) puzderia de termeni folosiți ca sinonime metaforice de Tudor Arghezi în fragmentul citat din *Cîntare omului*.

Mi se pare vrednic de menționat faptul că, odată țesută mreaja unor relații subțiri între lucrurile lumii — precum și între cuvintele care le exprimă — termenii corespunzători devin c o r e l a t i v i, fiind susceptibili de o „improprietate" reciprocă. Într-o astfel de relație se așază, în poezia lui Voiculescu, perechea *pleoapă — petală*. „Raționamentul" este cît se poate de simplu : dacă *pleoapa* devine, în viziune poetică, *petală*, atunci de ce *petala* să nu devină, la rîndul ei, *pleoapă*? În strofa :

*„Alb nufăr plutitor pe ape,*
*În dorul tău adînc de soare,*
*Cum ți-ai deschis*, ca niște pleoape,
Petalele *strălucitoare*"
(I 57),

*petalele* (termen p r o p r i u) sînt *niște pleoape* (termen i m p r o p r i u). Dar în finalul *Elegiei :*

*„...ca să te am ca-n vis*
*Te scriu cu diamantul suprem al amintirii*
*Sub veșteda* petală *a ochiului închis*"
(I 270),

*pleoapa* (termen p r o p r i u, de data aceasta neexprimat) este *petală* (termen i m p r o p r i u).

Fiecare din cele două „sinonime" metaforice parțiale de mai sus poate fi însă angrenat în alte și alte relații, dezvoltînd sensuri contextuale atît de surprinzătoare, atît de divergente, încît aceste sensuri cată să fie considerate



Scanned with OKEN Scanner

drept omonime poetice. Să urmărim „rătăcirile" semantice ale substantivului *pleoapă* în următoarele două contexte voiculesciene:

„*Toamna-n urmă îl îngroapă* [Lacul zînelor] *sub un țol*
*de frunze moarte,*
*Putregai și crengi uscate țes pe fața-i o podea:*
*Unda lîncedă primește pe lumina-i să le poarte,*
*Dar din ele-și face-o* pleoapă *și se-nchide-ncet sub ea*"
(I 63).

„*Mi-e plumb văzduhul, cerul larg m-apasă,*
*Mai greu decît o* pleoapă *de sicriu*"
(I 92).

Aici *pleoapă* înseamnă „capac" — destul de departe de sensul de bază — iar pregnanța imaginii devine extrem de puternică, „închiderea" *pleoapei de sicriu* sugerînd, prin selecția termenului metaforic, închiderea ochilor înșiși, adică *moartea*.

Distanțarea sensurilor — creatoare de omonimie poetică — se întemeiază pe reținerea uneia sau alteia dintre trăsăturile obiectului vizat. *Ostrov* poate isca reprezentarea însingurării — și atunci sufletul este, pentru poet, un „*Ostrov* încins de ape" (Voiculescu, I 171) — sau pe aceea a refugiului — iar, în acest caz, femeia îndrăgită devine un „Bălai *ostrov* de carne" (I 269).

Divergența semantică presupune, nu o dată, convergența imaginilor din context cu fiecare din sensurile divergente. Printr-o metaforă care — ruptă din ambianța sa — poate părea riscată, sufletul este, pentru Voiculescu, un *cioban rău*. Dar ea este minuțios pregătită, de-a lungul întregii poezii *(Coboară cuvintele)*, după cum se poate constata chiar din primele versuri:

„*De acolo, din* pajiștea *de aur a durerii*
*Unde gîndurile* pasc *în* turme *neștiute,*
*Smulse din florile tainei și* iarba *tăcerii,*
*Coboară cuvintele, negre* mielușele *mute*"
(I 135).

Tot așa, pentru ca echivalența *delfinii = ciobanii mării* să se poată stabili, e nevoie de imagini adecvate:



Scanned with OKEN Scanner

*„E-o seară uriașă ca un sfîrșit de lume —*
*Din albe* clăbuceturi *de ape ce se sparg,*
*Mînînd* cirezi de valuri, *săltați de șei de spume,*
*Se-ntorc* ciobanii mării, delfinii *dinspre larg*"
(I 223).

Mai interesante sînt cazurile cînd despicarea semantică se realizează la poeți diferiți, învederînd perspective poetice proprii, direcții asociative originale. *Floare, stea, minune* — la Eminescu — fac parte din ampla serie de sinonime care denumesc, metaforic, femeia iubită (exemple, în DE), rînduindu-se, astfel, lîngă *înger, lumină, suflet* etc. Sinonimia dintre *floare, stea, minune* se menține și la Tudor Arghezi, numai că, printr-o asociere de mare rafinament artistic, toate trei devin substitute metaforice ale *mîinii*:

*„Ți-o-ntorc pe dos și față și nu mă pot supune*
*Să cred că* floarea *asta ce-o țin nu-i o* minune.
*O-asemănam cu-o* floare, *dar seamănă cu-o* stea".

Cîteva observații sînt necesare cu privire la acest text. Imaginea predilectă este aceea a *mîinii — floare*, căci ea se constituise încă din poezia precedentă a ciclului (*Mîna lui*, S, III 80):

*„Ia uită-te acuma la* mîna *lui, făcută*
*Pe flaut, pe cimpoi și alăută.*
*E-o* floare. *Vîră-ți fața în ea și ai să bei*
*Mireasmă, amintire și vis din palma ei*".

Sînt de remarcat, aci, „parantezele" pauzelor, realizate prin punctuație „forte" („...alăută [.] E-o floare [.]), care izolează și reliefează puternic imaginea.

Echivalența *mînă = floare* trimite foarte departe, către obîrșii. Prinsă în angrenajul întregului poem, imaginea sugerează, între altele, „momentul" dezangajării membrelor anterioare din procesul mersului; numai atunci mîna a putut „înflori", brațul devenind lujer, căușul palmei — potir, iar degetele răsfirîndu-se, libere, în spațiul vast, ca niște petale.

Primul text învederează, însă, și sentimentul de insatisfacție față de cuvînt, atît de caracteristic marilor poeți. Abia constituită imaginea, ea este abandonată în favoarea



Scanned with OKEN Scanner

alteia, obținute prin schimbarea poziției față de obiect prin modificarea direcției asociative, prin reținerea altor trăsături specifice. Sentimentul amintit culminează în versul „O-asemănam cu-o *floare*, dar seamănă cu-o *stea*". Ridicate deasupra capului și răsfirate în aer, degetele sînt, acum, colțurile stelei sau începuturi de „raze", căci, în perspectivă poetică, *mîna* poate fi „sursă de lumină".

Cu totul alte asocieri iscă *mîna* în conștiința artistică a lui V. Voiculescu:

„*E* mîna *ta în aer? Ori prima* rîndunică*?*
*E* tremur *lung de* pleoape*? Ori* gingaș flutur viu*?*"
(II 266)

Unghiul de percepție rotindu-se cu 180 de grade, *stea* semnifică, la același Voiculescu, în *Cîntecul ursului*, cu totul altceva:

„*Ursule, uriaș schimnic bătrîn,*
*Ascuns de lume în peșteri sihastre,*
*Pașii tăi limpezi* stele *rămîn*
*Înfipte-n potecile noastre*"
(II 63).

Aci *stea* este, propriu-zis, a l t cuvînt, a l t omonim poetic: „urma pașilor de urs".

Și celălalt termen discutat mai sus, — *floare* — îi prilejuiește lui Voiculescu asocieri fundamental diferite. El evocă, astfel, *floarea fumului, albastră* și substituie *corabiei* — *floarea*, printr-o imagine memorabilă, în finalul poemului *Tristan și Isolda*:

„*Așijderi unei lupte, de departe*
*Brațele-și reped, cu arzimi de spade...*
*Buzele-și cată, lacom să se prade...*
*Pînă ce sărutarea-i învesti cu moarte.*

*Dulce pieire, aprigă-ncetare:*
*Toți macii uitării și-au stors holda*
*În cupa cu venin fermecat din care*
*Pînă-n fund Tristan bău pe Isolda.*

*Cu pînzele-n creștet vrăjite de lună,*
*Corabia-ncinsă de marea înaltă*



Scanned with OKEN Scanner

*Domol îi trece spre-o altă genună,*
*Ascunşi în alba-i* floare *învoaltă*"
(II 108).

La fel de concludentă este perechea *Aurul pletelor* (Eminescu) şi *Aurul somnului* (Voiculescu), în următoarele contexte :

„*Freia albă ca zăpada, zveltă, în albastră haină,*
*Capul ei muiat în* aurul pletelor, *c-o dulce taină,*
*Razimă de-umerii aspri l-al Valhalei împărat*"
(IV 136)

„*O dulce beteală de vînt îmi veghează*
Aurul somnului *de dup-amiază*"
(II 97).

Dacă adăugăm că, la Eminescu, *aur* înseamnă şi „lumină solară" („Curge *aurul* tot al zilei...", IV 128), seria aceasta de omonime poetice sporeşte cu încă unul.

Să urmărim, acum, avatarele semantice ale substantivului *jar* în asociere cu epitetul *alb*, în două texte, primul, din Arghezi, al doilea, din Voiculescu :

„*Într-un avînt sălbatic, te-ai dus pînă la stele*
*Şi te-ai întors, aprinsă, cu una dintre ele.*
*Că mîna îţi arsese, cu care-ai scormonit*
*În* jarul alb *din cîmpul de sus, eşti răsplătit*"
(S, III 72).

„*Azi nu mai vii cu* albul *tău* jar *în aşternuturi,*
*Şi limpeziri de ţurţuri în umerii senini,*
*Ci-n fiecare noapte mîncată de săruturi*
*Zăpada cărnii tale o calcă paşi străini*"
(II 67).

Ceea ce deosebeşte omonimele poetice de cele obişnuite — obţinute prin divergenţă semantică — este faptul că, în cazul acestora din urmă, vorbitorul pierde, măcar în parte, sentimentul dependenţei lor de omonimul „propriu". În poezie, sensul contextual figurat, care — evadînd din pletora semantică a cuvîntului — se constituie în omonim



Scanned with OKEN Scanner

poetic, este tot timpul raportat, de cititor, la sensul propriu, de bază. Distanţa este însă atît de mare, firele — atît de subţiri, încît simpla posibilitate de a le afla ne umple sufletul cu bucurie, cu uimire. Sînt bucuria şi uimirea recunoaşterii lumii, dintr-o perspectivă „străină", cu care ne simţim, pentru o clipă, solidari, apropiindu-ne, astfel, cu cîţiva paşi, de esenţa însăşi a Poeziei.

Scanned with OKEN Scanner

# „PUNEREA ÎN PAGINĂ" A TEXTULUI POETIC

Preocupările pentru ceea ce estetica numește, cu un termen sugestiv, „tectonica" poeziei sînt, din păcate, sporadice în literatura noastră de specialitate. Cert este că examinarea operei poetice din punctul de vedere al dispunerii sale în spațiul limitat al paginii poate aduce bune oficii unei interpretări mai suple și mai nuanțate.

În *Estetica poeziei lirice* Liviu Rusu dedică acestei probleme un paragraf, încercînd să ilustreze însemnătatea „tectonicii" cu ajutorul cîtorva exemple din poeții noștri cei mai reprezentativi, printre care figurează, de bună seamă, Eminescu, Blaga, Arghezi. Mai tîrziu, într-unul din studiile sale de metodologie stilistică, Tudor Vianu reia problema, semnalînd — în planul strict teoretic — fertilitatea observării textului poetic și dintr-o asemenea perspectivă [1]. Cei doi esteticieni români continuă astfel o direcție al cărei punct de plecare poate fi identificat în lucrările lui Heinrich Wölfflin, pentru artele plastice, și în acelea ale lui Oskar Walzel, pentru poezie. Liviu Rusu amintește de Mallarmé, care „în efortul creației era chinuit nu numai de găsirea celor mai adecvate expresii, dar pînă și de aspectul plastic, vizual al poemelor sale. Chiar și aranjamentul tipografic constituia pentru dînsul o problemă. El și-a dat seama că tectonica, arhitectura generală a versurilor sunt o sursă de efecte adînci și semnificative" [2].

●

Artificiile grafice — întrebuințez termenul fără nici o nuanță depreciativă — nu sînt un privilegiu al Poeziei. Imaginînd ultima noapte a locatarilor fostului bloc Carlton

— în romanul cu același nume, scris la puțină vreme după catastrofa seismică din 1940 — Cezar Petrescu își încheia povestirea cu o pagină unde cuvîntul *mîine*, repetat de zeci de ori, se desfășura pe rînduri din ce în ce mai strîmbe, care, prin traiectoria lor descensivă, trebuiau să creeze în mod pregnant sentimentul dislocării și al prăbușirii.

Revenind la poezie, cred că, teoretic, poziția de pe care trebuie întreprinsă analiza tectonicii este aceea a unei continue confruntări între aspectul scris și cel vorbit al limbii. Tehnica punerii în pagină dobîndește astfel un rol de primă însemnătate, procedeele grafice străduindu-se să „corecteze" și să compenseze, măcar în parte, „infirmitățile" limbii scrise. Importanța acestui rol sporește considerabil pe măsură ce poezia se îndepărtează de condiția și de rosturile sale primordiale, destinîndu-se din ce în ce mai puțin recitării și, dimpotrivă, oferindu-se tot mai mult lecturii vizuale.

Farmecul și forța răscolitoare a versului se întemeiază, în cel mai înalt grad, pe distribuția judicioasă a „pauzelor" în timpul lecturii. Ele constituie un fel de cutie de rezonanță, în care cuvîntul poetic își prelungește și își multiplică ecourile. Dintre mijloacele tipografice de redare a pauzei voi reține, pentru discuția noastră, „spațiul alb" dintre rîndurile tipărite sau, cum i se mai spune, cu un termen tehnic, „albitura". Rostul lui este să izoleze versuri, distihuri, strofe, creînd — în planul vizual — impresia unui al doilea ritm, înfiripat din alternanța regulată a cuvîntului și a tăcerii. În cazul poemelor grupate în distihuri, vrednic de atenție mi se pare faptul că „pauza" are un dublu rol: într-adevăr, izolînd cuplurile de versuri, ea desăvîrșește, împreună cu rimele-perechi, sudura lor interioară. Alternanța continuă a spațiului blocat și a celui liber conferă astfel un relief și o zvîcnire lăuntrică deosebită suitei de întrebări și neliniști din care se urzește substanța lirică a poemului *Finister* de Radu Stanca:

*„Iată-ntrebarea care-mi rupe tăcerile:*
*Dacă mor, scap de toate durerile?*

*Dacă trec Styxul, apa nopților, sumbrelor,*
*Capăt uitarea ta, demon al umbrelor?*



Scanned with OKEN Scanner

*Nici un răspuns. Şi-ntrebarea tot stăruie:*
*Dacă mor, templul meu de argint nu se năruie,*

*Casa mea, suferinţa mea neagră şi tulbure,*
*N-o să cadă ca vălul de nimfă în pulbere?*

*În zadar cercetez, ca scafandrii, veciile?*
*În zadar scarmăn caierul nopţii, tăriile.*

*Întrebarea amară-mi tot scurmă sub tîmplă:*
*Dacă mor, ce se-ntîmplă-n mormînt, ce se-ntîmplă?*

*Stau acolo uitat, împietrit în păcate,*
*Sau mă scoate pe-o poartă ascunsă, Hecate?*

*Stau întins, nemişcat, ca-ntr-o pivniţă rece,*
*Sau un sol misterios pe-alt tărîm mă petrece?*

*Nici un semn. Şi ecoul într-una mă spintecă:*
*Dacă mor, oare faptul acesta mă vindecă,*

*Dacă mor, oare urc nendoielnic în sferele*
*Unde domnesc, îndoliate, Himerele,*

*Unde bocesc, pînă udă ţărînile,*
*Fetele-acelea ce-şi sfîşie mîinile,*

*Fetele-acelea ce-şi varsă ulcioarele,*
*Miruindu-mi de zor fruntea, pieptul, picioarele?...*"

(V, 110—111)

Structura fiecărui cuplu de versuri este atît de densă, ritmurile sînt atît de sacadate, iar trăirile poetului atît de intense, încît „albitura" devine un fel de spaţiu de ardere şi de consumare pentru şiragul întrebărilor care „rup tăceri", „stăruie" şi „scurmă sub tîmplă". Dispunerea poemului în distihuri apare, pînă la urmă, ca singura posibilitate de exprimare grafică a unor atari simţiri.

Izolarea distihurilor este, dealtfel, accentuată prin faptul că, în majoritatea cazurilor, ele se încheie prin semne de punctuaţie forte, [.] sau [?]. Caracteristice, în această privinţă, sînt multe poeme argheziene, de pildă *Oseminte pierdute* (S, I 96—97), sau *Pribegie* (N, 29—30), ambele cuprinzînd cîte 10 perechi de versuri. Citez pe cel de-al doilea, subliniind că fiecare distih este urmat de o pauză



Scanned with OKEN Scanner

sintactică firească, marcată prin semne de punctuație adecvate [3] :

*„Pribeag prin noaptea lunii, neliniștea mă fură.*
*M-am întîlnit cu mine la cîte-o cotitură* [.]

*M-am despărțit în două cu-o pravilă-nțeleaptă :*
*Unul colindă lumea și celălalt așteaptă* [.]

*Ce-aștepți între morminte de piatră și statui ?*
*Vorbirea și cuvîntul din urmă-al nu știu cui* [.]

*S-a luminat de ziuă, ce faci ? Nu știu ce fac.*
*Îmi sună parcă ceasul, lăsați-mă să zac* [.]

*La mine așteptarea-i a trîmbiții din porți.*
*Mă voi scula odată cu cei răniți și morți* [.]

*N-ai auzit cîntarea sunînd din alăute ?*
*Aud o alăută : cîntarea nu se-aude* [.]

*Veni în goană calul să ne aducă veste.*
*Aș vrea să mîngîi calul că vine din poveste* [.]

*De cînd te-aștept e-o viață, tu calule, să vii,*
*Eu nu mai știu povestea. Tu poate o mai știi* [.]

*Ar fi ca o poveste de noapte-ntr-un proverb.*
*Eu mi-am ales de stemă pe steagul meu un cerb* [.]

*Hai calule, -mpreună, să colindăm odată*
*Prăpăstiile negre din culmi și lumea toată* [.]"

Cu atît mai semnificativă va fi ivirea spațiului alb în cadrul unor texte poetice compacte, fără organizare strofică. În astfel de cazuri „pauza" este susceptibilă de a deveni indice al contrastului, al antitezei, cum se întîmplă în finalul elegiei eminesciene *Despărțire*, unde poetul separă și opune, prin „cîmp alb", tabloul sumbru al propriei sale extincții de acela, plin de lumină și exuberanță, al tinereții biruitoare :

. . . . . .

*„Din zarea depărtată răsar-un stol de corbi,*
*Să-ntunece tot cerul pe ochii mei cei orbi,*
*Răsar-o vijelie din margini pe pămînt,*
*Dînd pulberea-mi țărînii și inima-mi la vînt...*



Scanned with OKEN Scanner

*Ci tu rămîi în floare, ca luna lui April,*
*Cu ochii mari și umezi, cu zîmbet de copil,*
*Din cît ești de copilă să-ntinerești mereu,*
*Și nu mai știi de mine, că nu m-oi ști nici eu".*

Remarcabilă este, în elegia citată, alianța tectonicii cu sintaxa, căci răsturnarea de planuri — reliefată, vizual, prin rîndurile albe — se realizează, gramatical, foarte puternic, cu ajutorul conjuncției adversative *ci*, folosită adesea de limbajul poetic. Observația își dobîndește întreaga ei consistență abia după solicitarea bogatului material de variante de care dispune această poezie. Studiul lor cronologic — înlesnit de ediția Perpessicius — dovedește că dezlipirea grafică a tabloului final de contextul său anterior nu s-a realizat decît foarte tîrziu și că ea *coincide* cu substituirea jonctivului *iar* prin sinonimul său poetic *ci*, simțit ca singurul în stare să redea, cu suficientă forță artistică, antiteza amintită mai sus. Pentru ca cititorul să aibă posibilitatea comparației, transcriu una din ultimele variante, care precedă cu puțin forma definitivă — destinată tiparului — a elegiei :

. . . . . .

*„Din zare depărtată să vie un stol de corbi*
*Rotind încet de asupra-mi să-mi scoată ochii orbi*
*În erghelii sălbateci de cai gonind ca vîntul*
*Să treacă pe deasupra-mi întunecînd pămîntul*
*Țărînă m-or întoarce în sînu-astei țărîni*
*Dînd pulberea-mi la vînturi și inima-mi la cîini*
*Iar tu rămîi în floare ca luna lui April*
*Cu ochii tăi cei umezi cu zîmbet de copil*
*Și tînără și dulce cum ești rămîi mereu,*
*Ci nu mai știi de mine, că nu m-oi ști nici eu"*
(II 167).

Tudor Arghezi drămuiește cu grijă spațiul alb, introducîndu-l către final, pentru a izola ultimele versuri sau numai ultimul vers de care depinde, adesea, împlinirea și rotunjirea ideii poetice. Numeroase texte îmi stau la îndemînă, dintre care reținun unul, foarte scurt, scris curînd după moartea soției și cu puțin înainte de propriul său sfîrșit. Poezia — intitulată *Ție, căreia* (N, 59), cuprinde 10 versuri, primele 9



Scanned with OKEN Scanner

alcătuind o masă grafică neîntreruptă, iar cel din urmă fiind desprins și parcă întîrziind, astfel, să se alăture contextului :

*„Crăp ușa cu sfiială,*
*Odaia ți-este goală.*
*În perini se păstrează încă*
*O urmă-a capului adîncă.*
*La pat, stingheri, pantofii tăi de catifea,*
*Și pe cearșaf o pată de cafea.*
*M-am întîlnit prin casă*
*Cu-o umbră vaporoasă.*
*Decînd pierișsi, mi te-arătai întîi.*

*Măcar ca umbră, rogu-mă, rămîi".*

Lărgind aria discuției noastre, mi se pare edificator faptul că una din puținele pauze grafice care fragmentează textul — altfel destul de compact — al postumei eminesciene *Gemenii* creează spațiu de rezonanță unor versuri doldora de sugestii acustice :

. . . . . .

*„Din sale depărtate pătrunde* zvon de armă.
*Prin el* cimpoiul skytic *pornește* dulcea-i larmă,
*Trezind* greoiul ropot de danț, *căci la un loc*
*Toți oaspeții mai tineri* loveau baltage-n joc,
*Iar tinerele fete cu ei* jucînd *de-a valma*
*Se-nvîrt și se mlădie ușor* sunînd cu palma.

*La mijlocul de masă pe tronu-i șade el*
*Cu plete lungi și negre, întunecos, Brigbel.*
*Și răzimat pe spată al zeilor fiastru*
*Privea-n ochii miresei al cerului albstru".*
(IV 417)

Pe linia unor observații similare [4], ar merita, poate, atenție modalitatea punerii în pagină a *Poemelor într-un vers* — ale lui Ion Pillat — așa cum ne întîmpină ele în culegerea de *Poezii*, EPL, 1965. Într-adevăr, editorul a avut nefericita idee de a îngrămădi aceste poeme — care, datorită structurii lor metaforice foarte dense, au nevoie de mult „aer" — cîte 7 pe o singură pagină, lăsînd să se irosească, în cea mai mare parte, farmecul lor inefabil și suscitînd o impresie



Scanned with OKEN Scanner

vizuală neplăcută. Ediția din 1936 — apărută sub directa supraveghere a autorului — hărăzise fiecărui poem cîte o pagină întreagă [5]. Încadrat de un vast cîmp alb, versul-poem respiră în voie, lăsînd ochiului o „margine" largă, pe care acesta poate căuta și intui ceea ce versul nu spune. Căci, așa cum chiar unul din *Poeme* mărturisește :

*„Nu vorbele, tăcerea dă cîntecului glas".*

Or, în perspectivă grafică, *tăcerea* este tocmai *spațiul alb*, care împresoară din toate părțile versul, dezvoltînd în jurul lui mediul de rezonanță necesar pentru înmulțirea și diversificarea ecourilor, potrivit cu definiția însăși a acestei specii poetice atît de dificile și de originale [6] :

*„Un singur nai, dar cîte ecouri în păduri".*

O inspirație la fel de nefericită — în ceea ce privește tectonica — a avut și editorul celor două volume de *Versuri alese* din poezia lui Tudor Arghezi, EPL, 1966. Mă refer la *Psalmul de taină*, care, în forma sa inițială, fusese conceput în unități metrice scurte, și anume, iambi de cîte 9 silabe [7]. Iată cum apare începutul poemului în primele ediții, inclusiv în *Scrieri*, I, EPL, 1962, care a beneficiat de revizia autorului :

*„O, tu aceea de-altădată,*
*ce te-ai pierdut din drumul lumii!*
*Care mi-ai pus pe suflet fruntea*
*și-ai luat într-însul locul mumii,*
*Femeie răspîndită-n mine*
*ca o mireasmă-ntr-o pădure,*
*Scrisă-n visare ca o slovă,*
*înfiptă-n trunchiul meu : săcure.*

*Tu ce mi-ai prins de cîntec viața*
*cu brațe strînse de grumaji*
*Și m-ai pornit ca să mi-o caut*
*la tine-n palme și-n obraji."*

Este drept că Arghezi a alternat, la începutul versurilor, majuscula cu minuscula ; este, de asemenea, drept că el a făcut să rimeze numai versurile „pare" : sînt, totuși, acestea motive îndestulătoare pentru ca editorul să restructureze poemul, juxtapunînd cîte două versuri pe același



Scanned with OKEN Scanner

rînd și obținînd măsura de 18 silabe, extrem de rar folosită de poet în primele sale cicluri? Iată cum arată textul corespunzător în „varianta" din 1966:

*„O, tu aceea de-altădată, ce te-ai pierdut din drumul lumii!*
*Care mi-ai pus pe suflet fruntea și-ai luat într-însul locul mumii,*
*Femeie răspîndită-n mine ca o mireasmă-ntr-o pădure,*
*Scrisă-n visare ca o slovă, înfiptă-n trunchiul meu: săcure.*
*Tu ce mi-ai prins de cîntec viața cu brațe strînse de grumaji*
*Și m-ai pornit ca să mi-o caut la tine-n palme și-n obraji".*

Evident, „umplerea" rîndurilor taie respirația ritmică a fiecărui vers în parte și — ceea ce este mai grav — dijmuiește frumusețea imaginilor, care, înghesuite și aninate una de alta, își pierd linia netă și suplă a contururilor inițiale.

Fie și numai din treacăt, trebuie formulată observația că, dimpotrivă, eliminarea totală a zonelor albe — mai cu seamă acolo unde ele se bucură de girul tradiției — poate fi și ea, cel puțin în unele cazuri, expresia unei anumite intenții artistice. Aș cita în acest sens *Ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare, în traducere imaginară*, de V. Voiculescu, reprezentînd fiecare cîte o metaforă unitară și plină, indivizibilă, a Iubirii. De aceea dispunerea strofică lipsește, singurul artificiu grafic pe care și-l îngăduie poetul fiind acela de a împinge puțin către interior ultimele două versuri, legate prin rime-perechi. Or, tocmai acest distih final — reliefat grafic față de restul sonetului — conține expresia cea mai concentrată a ideii poetice, rezumatul și tîlcul ei:

*„Cum dragostea de tine mă vrea de veci sonor,*
*Melodios din creștet și pînă-n tălpi, mă ține*
*Mereu între fiole și alambicuri pline,*
*Cu sucuri de cuvinte, miresme tari de dor,*
*Plecat peste esențe cu tainice șoptiri,*
*Să migălesc cerescul venin în lacrimi acre,*
*Și-n cumpăna de aur a sunetelor sacre*



Scanned with OKEN Scanner

*Să aflu elixirul rîvnitei nemuriri...*
*Fierb muzici mari de sfere în magicele scule,*
*Se rînduiește-n zodii tot clocotul de hău...*
*Și e aproape gata... Dar albelor formule*
*Le mai lipsesc silabe: rostesc numele tău:*
Închis fără de moarte doar într-un singur vers,
M-a sărutat pe gură întregul Univers"
(II 317)

Realizată la nivelul primului vers din fiecare strofă, deplasarea către interior apropie strofele de structura „alineatelor", cum se întîmplă în poemul *Celei venite*, de Ion Vinea (I, 48) :

*„Să-mi fie mîinile tale ultimele*
*ce așternu inimii*
*zăpada liniștii dintîi*
*ca peste un mormînt nou de toamnă.*
*Să fie ochii tăi soarele sumbru*
*al lumii somnului*
*spre care-mi învie sufletul.*
*Să-mi fie glasul tău adîncrea*
*depărtatelor mări în care s-au stins clopotele*
*grele ale rugăciunilor.*
*Să-mi fie pletele tale*
*salcia de seară*
*în care mai tremură*
*uitatele șoapte.*
*Să-mi fie sufletul tău sărut*
*pe reci pleoape*
*și lacrima ta*
*cugetul limpede*
*al clipei din urmă.*
*Să fie iubirea tîrzie*
*valul care ne leagănă*
*în veșnicie."*

De data aceasta organizarea grafică vine în sprijinul repetiției : șiragul dorințelor închise în fiecare prim vers — debutînd cu verbul copulativ urmat de subiect iar, uneori, și de numele predicativ — se aliniază pe aceeași axă verticală, fapt care le scoate în evidență, prin opoziție și simetrie,



Scanned with OKEN Scanner

față de restul textului. Strofele — inegale ca dimensiuni — coincid aidoma cu frazele, fiind separate prin „punct" și prin bogate spații albe [8].

Schimbarea bruscă a măsurii — de pildă reducerea sau chiar înjumătățirea ei — oferă ochiului o zonă albă neașteptată, a cărei funcționalitate stilistică nu poate fi trecută cu vederea. Poemul *Împărat și proletar* este scris în iambi de 14/13 silabe, grupați în strofe de cîte 5 versuri. Măsura amintită se menține cu consecvență de-a lungul întregului poem, cu o singură excepție, în tabloul final :

*„Îi pare că prin aer, în noaptea înstelată,*
*Călcînd pe vîrf de codri, pe-a apelor măriri,*
*Trecea cu barba albă — pe fruntea-ntunecată*
*Cununa cea de paie îi atîrna uscată —*
Moșneagul rege Lear."

Frîngerea măsurii permite invazia „albului" în ultimul rînd al strofei : secvența nominală *Moșneagul rege Lear* — constituind, dealtfel, grupul subiectului — contrastează cu peisajul grafic al paginii, cu atît mai mult cu cît el este precedat de o propoziție incidentă, desfăcută din articulațiile contextuale prin „cratime" — adică prin pauze nete — și rostită cu coborîrea vocii :

*„Trecea cu barba albă* — pe fruntea-ntunecată
Cununa cea de paie îi atîrna uscată
*Moșneagul rege Lear."*

Întrucît grupul subiectului — așezat pe ultimul loc al unei lungi și complicate unități sintactice — se lasă îndelung așteptat, iar ivirea lui, zăbavnică, se asociază cu o adevărată surpriză grafică, putem afirma că, și de data aceasta, tectonica și sintaxa sînt solidare și convergente.

În același ritm și în aceeași măsură — fără a fi însă organizate în strofe — sînt scrise cele mai multe poeme argheziene din ciclul *Cîntare omului*. În *Chemarea înnălțării*, de pildă, ruperea versului, întîmpinîndu-ne o singură dată, devine cu atît mai semnificativă :

*„Fugar, livid ca melcii, bătut de vremuri rele,*
*Tu singur rămăseseși prin lume gol la piele,*
*Cel mai gingaș, mai fraged la trup și oropsit ;*
*Doar umbra, drept cămașă, pe piept nu ți-a lipsit.*



Scanned with OKEN Scanner

*Dihănii în cojoace cu gheare, colți și coarne*
Pîndeau să te răstoarne:
*O lingură de sînge într-un plămăd de carne".*
(S, III 77).

Precaritatea condiției omului primitiv — expus capriciilor unei naturi vrăjmașe la pîndă — este pregnant redată prin această frîntură de vers — ruptă, vizual, din contextul său „plin" — după care vocea, urmînd îndemnul punctuației [:], cată să rămînă suspendată.

Fragmentarea versului și așezarea lui „în scară" — așa cum se întîmplă de atîtea ori la Maiakovschi — se încarcă de sensuri în *Meșterul* lui Nicolae Labiș. Într-adevăr, procedeul are valoare contrastantă, întrucît apare o singură dată, în final, asociindu-se cu o deviere expresivă de la ritmul dominant și contribuind, astfel, la receptarea mai nuanțată a ideii poetice (PI, 20—21):

*„Cînd schelele curmate se surpară*
*Păreai atît de neînvins sub nor,*
*Încît cu slabe aripi de șindrilă*
*Ai fi putut spre alte țări să zbori.*
*Dar dragostea pămîntului și-a țării*
*Te-a prăvălit pe cîmpul fumuriu*
*Ca să țîșnești în veci de veci, fîntînă,*
*De jertfă și de cîntec pururi viu.*

*S-a destrămat sub piatră-n mănăstire*
*Cel ce de mult a poruncit ca domn.*
*Fîntîna curge-n brazde și-n ulcioare*
*Fără odihnă,*
*fără uitare,*
*fără somn".*

Spuneam că ritmul dominant al poemului — iambic, adică ascendent, este abandonat o singură dată, în ultimul vers, care are o structură dactilo-trohaică (–⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–⏑–⏑–), deci descendentă. Așezarea în trepte a acestui vers — marcat, deopotrivă, de schimbarea ritmului — sugerează, din subtext, prăbușirea tragică a meșterului, convertită în curgerea izvorului, neîntreruptă. Odihna, uitarea, somnul sînt violent negate de prepoziția *fără* — accentuată, de fiecare dată, în vers — iar ochiul, obligat să coboare pagina



Scanned with OKEN Scanner

în pantă, însoțește mai departe, pe tărîmul legendei, „căderea" fecundă a apei...

Pentru a concentra ideea poetică și a-i asigura unitatea interioară, pe de o parte, iar, pe de alta, pentru a micșora distanța dintre poezie și proză, unii poeți dau strofelor aspectul unor alineate compacte, în care „versurile" — păstrîndu-și ritmul și rima — se urmează pînă se umple rîndul și se înnădesc fără să se etajeze. De bună seamă, în atari condiții majuscula marchează numai începutul unităților gramaticale, nu și pe acela al unităților metrice, iar spațiul alb apare doar la sfîrșitul strofelor, nu și după consumarea fiecărui vers în parte. Așa și-a conceput Adrian Maniu multe din *Cîntecele tăcute*, iar Minulescu a adoptat aceeași formulă tehnică în ale sale *Strofe pentru elementele naturii*. Prefer să ilustrez procedeul cu fragmentul inițial al *Sadovenienelor* lui Labiș, pe care îl transcriu respectînd aidoma punerea în pagină (PI, 77):

„Eram într-o pădure uluitor de vie, într-o pădure care șoptea înăbușit. Și iată că pădurea în iarnă, argintie, cu șoapta ei mi l-a reamintit.

Izvoarele, sub pînză de gheață delicate, se legănau la vale, pe nevăzutul prund, și în lumina sobră, cu pini și nestemate, cîntau unite într-un cor profund.

În zboruri rotunjite tăiau mari păsări slava; un farmec de poveste se răsfira sub cer; părea zăpada caldă și moale ca otava, dar zările sclipeau la fel, sever.

Cu vînturile-n coarne, în goană nebunească, zburau năvalnic cerbii pe fragedul polei. Era acolo-ntreagă pădurea românească, și el pășea încet prin iarna ei."

Aspectul grafic al strofelor înlesnește imaginea unor ample decupaje unitare din peisajul hibernal, în care detaliile se încadrează armonios fără să-și piardă fizionomia proprie, dar subordonîndu-se unei viziuni integratoare.

●

Studiul textului poetic din punctul de vedere al așezării sale în pagină se găsește, la noi, abia la începuturile sale. În condițiile capitolului de față nu mi-am îngăduit decît să semnalez cîteva din aspectele problemei. Raportată la însușirile limbii vorbite — de care beneficiază în cel mai înalt grad versul rostit — tectonica trebuie privită ca un procedeu „compensator" de prim ordin, dispunînd de resurse



Scanned with OKEN Scanner

expresive nebănuite. Rămîne ca alte cercetări, viitoare, să-i descopere toate virtuțile, deschizînd drumuri noi și fertile de abordare a operei poetice.

## *NOTE*

[1] Vezi **Tudor Vianu,** *Cercetarea stilului*, în St. st., p. 41—59.

[2] *Estetica poeziei lirice*, ediția a II-a, Casa școalelor, 1944, p. 252.

[3] Afirmația lui Tudor Vianu că proza argheziană este „un document strălucit al stilului scriptic" (*Arta prozatorilor români*, 1941) este cu atît mai valabilă pentru creația poetică a aceluiași scriitor. Dealtfel, Tudor Vianu însuși revine asupra acestei probleme în *Arghezi poet al omului*, EPL, 1964, p. 230—233.

[4] Dintre poeții care au cultivat „distihul" amintesc pe Ion Pillat. Ciclul *Calendarul viei* (P, 139—151) este în întregime structurat în distihuri.

[5] Observații asemănătoare prilejuiește unul dintre cele mai frumoase poeme pillatiene, *Aci sosi pe vremuri* (P, 88—90).

[6] Vezi și considerațiile preliminare ale autorului însuși, *Poeme într-un vers* de **Ion Pillat,** Cartea românească, 1936, p. 7—10.

[7] Între altele, și în *Versuri*, ediție definitivă îngrijită de autor, Fundația pentru literatură și artă, 1943, p. 109—111.

[8] Să se remarce că, în interiorul strofelor, nu există nici un semn de punctuație. „Punctele" care pecetluiesc fiecare strofă sînt învestite, astfel, cu un prestigiu stilistic sporit.

Scanned with OKEN Scanner

# 2.

# STILISTICA AUTORILOR

Scanned with OKEN Scanner

# OBSERVAȚII CU PRIVIRE LA LEXICUL ȚIGANIADEI

Rîvnind să creeze o „izvoditură noao și orighinală românească" (*Epistolie închinătoare...*; O, I 8), poetul este de la început conștient de dificultățile pe care le va întîmpina în aflarea expresiei adecvate. Scrupule asemănătoare mărturisea odinioară Lucrețiu, temător că nu va izbuti să transpună în versuri latinești doctrina lui Epicur, din pricină că limba era încă săracă, iar subiectul, cu totul nou. Dealtfel, problema „expresiei", a corelației dintre idee și cuvînt îl hărțuiește necontenit pe I. Budai-Deleanu, iar ecouri ale acestei obsesii străbat, nu o dată, în „marginaliile" care însoțesc textul: „Gîndurile și mie-m plac, vere, dar stihurile cele lungi și împletecite, acele nu-mi plac", notează „unul" dintre comentatori (O, I 70, subsol, nota 1, *a*).

Înfruntînd, așadar, „neajungerea limbii", autorul *Țiganiadei* solicită lexicul românesc pe toată întinderea și în toată adîncimea lui. Coexistența, în contexte reduse, a arhaismelor, a regionalismelor, a neologismelor creează impresia de luxurie verbală, de mozaic lexical. De cele mai multe ori, sinonimul arhaic, popular sau dialectal nuanțează sensibil enunțul, sporind, cînd e cazul, intensitatea și spațiul imaginii. Antonimele *înfășura* și *desfășura*, de pildă, sînt substituite de *învoalbe* și *dezvoalbe*, cu efecte stilistice remarcabile. Astfel, „ordia dracilor" se ivește „*învoaltă*-în neagră ceață" (4450), iar, în final, pornind sub conducerea lui Romîndor, „Ori la slobozie sau la moarte" (8340; XII 115), călărimea lui Vlad „*desvoalsă*-îndată-alb-verdele steag" (8338; XII 115). Așezat în ultima strofă a întregului poem, termenul conferă gestului evocat patetism



Scanned with OKEN Scanner

și măreție, situîndu-l, parcă, într-un cadru mult mai larg, mai cuprinzător.

Efecte similare sînt obținute cu ajutorul arhaismului *a se învește* (participiul : *învăscut*) în descrierea zborului întreprins de arhanghelul Gavril, care duce lui Vlad „cereasca poruncă" :

*„Așa zisă vecinicul Părinte,*
*Iar'Gavriil solitoriu îndată*
*Mearsă știind poruncile-aminte ;*
*Și-învăscîndu-să-în rază curată*
*Luă față-asemene celie*
*Ce-are un tînăr ieșind din pruncie./*

*Zburînd apoi în arepi ușoare*
*Ceriu cel mai de-asupra străbate,*
*Trece pe lîngă stele și soare*
*Și nicăiri din drum el abate"*
(8227—8236).

Într-un splendid tablou selenar din *Călin Nebunul* Eminescu reia acest arhaism, așezîndu-l la sfîrșit de vers și de frază și reliefîndu-l datorită pauzei imediat următoare :

*„Luna iese dintre codri, noaptea toată stă s-o vadă,*
*Zugrăvește umbre negre peste giulgiuri de zăpadă*
*Și mereu ea le lungește și suind pe cer le mută,*
*Parcă fața-i cuvioasă e cu ceară* învăscută"
(VI 28).

Simpla prezență a unor atari cuvinte dezvoltă în juru-le o zonă de lumină specifică poeziei autentice. La îndemnul lui Jundadel, — alter Anchises — Parpangel deslușește viitorul privind printr-un inel vrăjit :

*„Ian caută tu prin hăst inel,*
*Aici în hastă fîntînă-afundă!...*
*Toate chiar tu vei zări prin el*
*Și prin* cèrcura *lui ha rătundă..."*
(6019—6022)

Printre ciudatele arătări pe care le descoperă prin „cercura" inelului, eroul zărește „O grămadă dă oameni vrăjbiți (6037),... sălbătecoși,/ Toți avînd pă cap *căițe* roși" (6041—



Scanned with OKEN Scanner

6042). După ce triumfă într-o aprigă bătălie împotriva turcilor, muntenii „gătesc păgînilor *lănțuge*“ (5325). De fiecare dată, termenii subliniați proiectează o lumină ciudată asupra contextului, netezindu-i, parcă, asperitățile fonetice.

Arhaismul poate declanșa valori acustice și eufonice nebănuite, atunci cînd vocala sa accentuată revine în cuvintele din preajmă. Așa se întîmplă în versurile de mai jos, unde poetul descrie spaima de care sînt cuprinse „oile blînde prin ocoale/ Cînd *aúlmă lúpul* pe de-aproape“ (2905—2906).

Sentimentul acesta acut — de „neajungere“ a vocabularului — l-a îndemnat pe Budai-Deleanu să caute derivate puțin uzuale sau, la nevoie, să plăsmuiască el însuși cuvinte noi, cu un meșteșug și cu un simț al limbii foarte rar întîlnite: „Numai Eminescu mai tîrziu a siluit limba sau a scociorît forme cu atîta sistemă și Budai îi este un mare înaintaș“, afirmă, pe bună dreptate, George Călinescu (*Istoria...*, p. 82). Masele de oameni care se mișcă în *Țiganiada* reclamă numeroase substantive colective. Apar, astfel, *bătrînime* (775), *ciurărime* (7816), *golățime* (3829), *păgînime* (110), *Tătărîme* (160), *țigănime* (777). Uneori, derivatele colective în *-ime* asigură rima:

„*Iară ceailaltă* bătrînime
*Încă mai șezu la sfat, s-aleagă*
*Ce-ar fi mai bun pentru* țigănime
*Și-în ce chip trebile să-ș' direagă*“
(775—780).

Abundă derivatele cu *-ie*, concurînd diferite alte sufixe: *bătrînie* (7365), *creștinie* (3480), *crezătorie* (nota autorului la versul 978), *cumpleție* „faptă cumplită“ (6638), *despoție* (nota autorului la versul 6702), *fățărie* „fățărnicie“ (2198), *libovie* „dragoste“ (1047), *meșterie* „mește(r)șug“ (7527), *năltie* (6403), *răpezie* (999), *stăpînie* (6694), *șozie* „poznă“ (7702) (derivat de la *șod*), *vechie* (3919). Din lungul șir al termenilor de acest gen, reține atenția *nătărie* — singurul derivat posibil de la *nătărău* — a cărui frecvență se explică lesne dacă ne gîndim la caracteristicile eroilor și la avatarele acțiunii. Cuvîntul apare și în interiorul versului (4136), dar mai cu seamă în poziție finală (313, 3784 etc.); în legă-



Scanned with OKEN Scanner

tură cu acest ultim detaliu, menționez că o formație prin ea însăși ingenioasă și poate chiar derutantă — cum este *nemuritorie* (< *nemuritor*) — dobîndește un relief și mai puternic prin situarea ei la sfîrșit de vers și de frază : iată-l pe „Satană" căinîndu-și soarta după „Cumplita din ceriu scăpătare" (3368) :

*„Crunți învolbind apoi ochi : « Oh mie!*
*(Strigă) Cu totul nesuferită*
*Viață și* nemuritorie*! »..."*
(3373—3375).

Termenul sare în ochi și prin volumul său fonetic amplu, ocupînd șase din „morele" decasilabului respectiv.

Într-un poem închinat acțiunii, este firesc să mișune „nomina agentis", realizate cu *-tor : solitoriu* „sol", „delegat" (nota autorului la versul 6252), feminin *solitoare* (6257), *visuitor* „fantezist", de la un verb **a visui* (6597) ; cu *-aci : mîncaci* (7462), *pungaci* „înțepător", de la *a (îm)-punge* (918 : „Firia lui cea dîrză și *pungace*"), *schimbaci* „schimbător" (5379 : „Norocul *schimbaciu*") ; cu *-eț : iubeț* (1414 : „Vr'o tineră copilă *iubeață*" ; 5509 : „Prunca *iubeață*"), *vorbeț* „flecar" (2160 : „limbă... *vorbeață*" ; 7330 : „gură *vorbeață*"). Derivatele cu acest ultim sufix au și alte valori și dezvoltă, de obicei, nuanțe peiorative. Pot fi amintite, aci, *goleț*, sinonim expresiv pentru *țigan* (578 : „Mergea lăieții, *goleții* droaie"), *moleț* (3949), *scîrbeț* (5058 : „Ah ! jelnică soarte și *scîrbeață* !"). Contextele sînt edificatoare pentru nuanța depreciativă pe care sufixul o inculcă derivatului :

*„Au doar'* moleața de-acum junie,
*Ce n-au învățat alta nimică*
*Făr'a vîna după libovie,*
*A căuta la sabie cu frică,*
*Pe divan a trîndăvi cu lene*
*Ș-a căsca gurile prin dughiene?..."*
(3949—3954).

Verbele rare sau noi par uneori greoaie — mai cu seamă în afara contextului — dar au, mai totdeauna, avantajul conciziei, suplinind cu succes locuțiunile corespunzătoare. Notabile sînt, din acest punct de vedere, *a înfuga* „a pune



Scanned with OKEN Scanner

pe fugă" (1912) și, mai ales, *a înteca* „a vîrî sabia în teacă" (1587), format, probabil, după modelul fr. *engaîner* și pe deplin inteligibil în frază :

*„Atunci tînărul ca din somn adînc*
*Să trezi și făr' a zice-un cuvînt*
Sabia-întecă *și sări-în oblînc"*
(1585—1587).

*A înfoma* este derivat direct de la *foame* (preocuparea de căpetenie a țiganilor era „Să nu-*înfomeze* gura mîncace", 7462), iar *a împăra (< par)* devine sinonim cu *a înțepa*, în sensul originar al acestuia din urmă („a trage în țeapă") :

*„Însă Vlad fiind cu bună pază,*
*Oaste-avînd bine-în arme deprinsă,*
*Gloate tîlhare cu mînă vitează*
*De multe ori* înfugă *și prinsă ;*
*Celor prinși dete moarte sureapă*
*Făcînd* să-*i* tragă *de vii* în țapă.

*Acum la treizeci de mii aproape*
*De tîlhari păgîni el* împărasă,
*Nici lăsa pe nime să-i îngroape,*
*Ci vulturilor mîncare-aleasă*
*Și corbilor de jaf ca să fie,*
*Porunci spînzurați să rămîe".*
(1909—1920)

Am citat, de data aceasta, un fragment mai întins, ca să se poată observa frecvența unor atari forme — *a înfuga* și *a împăra* se succed la mică distanță ! — precum și scrupulele stilistice ale scriitorului, care — după ce întrebuințase, o dată, expresia uzuală *a trage în țapă* — nu o mai repetă, ci recurge la o formație nouă, *a împăra*, identică, în planul semantic, cu locuțiunea din versurile precedente. Ar mai trebui, poate, adăugat că — dacă, sub presiunea semantică a contextului, verbul își dezvăluie forma internă — nu același lucru s-ar întîmpla cînd el ar fi izolat. Într-o astfel de situație, sensul cuvîntului se întunecă, deoarece rădăcina *par-* se află în relație de paronimie cu două omonime (*păr*$_1$ și *păr*$_2$) — care, cel puțin teoretic, ar putea și ele servi ca bază pentru derivarea altor verbe *a împăra!* Aceste disponibilități derivative multiple creează confuzie, și de



Scanned with OKEN Scanner

aceea sensul exact al verbului în discuție nu ni se înve-dereză decît în condițiile amintite.

O ultimă observație în cadrul acestui paragraf. Un verb *a berbeca* („a lovi cu putere, ca un berbec") trebuie să stea la baza substantivului *berbecare:* Bumbul se repede la Tandaler, pe neașteptate,/„Dîndu-i o cumplită *berbecare*" (8172).

Foarte bine reprezentate sînt antonimele derivate cu *ne-*, al căror model poetul îl va fi aflat în limba veche: *neblînd* (2344: „mulțime varvără *neblîndă*"; cf. 3396, 6415), *necrunt* „nepătat de sînge" (821: „arme *necrunte*"; 5417: „șagă sau bătaie *necruntă*". Antonimul *crunt* „de sînge, cu sînge" este atestat în versul 8178: „îl porniră lacreme *crunte*"), *neharnic* (6344), *nepace* (6330: „*nepace* ș-ură"), „(femeiască) *neputere*" (7972), *nerînd* „dezordine" (4419), „(năcazuri și) *netîhnă*" (6918), *Neviclean* (și făr' de fățărie)" (6567) etc. Mai interesante, în planul semantic, sînt *negrijă* „lene" (96), *neîntort* „sincer" (2572: „spune cu inimă *neîntoartă*"), „(a noastre) *netocmele*" (1815), *nesuferință* „nerăbdare" (1757: „Îl așteaptă cu *nesuferință*") și, mai cu seamă, *nenărăvit* (7134), format de la un verb *a se nărăvi*, cu sensul „a dobîndi obiceiuri bune", „a se civiliza" (!):

*„Cu-un cuvînt, eu socotesc că toate*
*Formele de domnii cunoscute,*
*Pot fi bune și neasămănate*
*Într-un popor bun și cu vărtute;*
*Și iarăș' pot fi nesăvîrșite*
*La popoarele* nenărăvite."

(7129—7134)

Semnalez, în treacăt, poziția cuvîntului — la sfîrșit de vers și de strofă — fapt care contribuie la scoaterea lui în evidență. Dealtfel, această observație rămîne valabilă pentru majoritatea formelor înșirate mai sus, ceea ce ne îndreptățește să credem că Budai-Deleanu intuise cu subtilitate „privilegiile" — dacă pot spune așa — de care se bucură ultimul cuvînt dintr-o unitate metrică. În orice caz, prin această preferință marcată față de derivatele cu *ne-*, autorul *Țiganiadei* prefigurează una dintre cele mai frapante trăsături lingvistice ale limbajului poetic modern.



Scanned with OKEN Scanner

Grăitoare pentru rîvna lui Budai-Deleanu de a-și îmbogăți limbajul poetic și de a-și nuanța mijloacele de expresie este alianța neologismului cu formațiile proprii, cu termenii neobișnuiți, arhaici sau regionali :

„*Așa la dregătorii* primare
*Vin întriganți* ș-amegei neharnici,
*Trufași* bogătari *cu punga mare*
*Și minte mică...*"
(6343—6346)

„Derivarea semantică" este mai puțin solicitată. Întrebuințarea relativ rară a neologismului devine totuși un prilej de a inculca sensuri noi cuvintelor din fondul statornic al vocabularului. Iată o strofă desprinsă din replica unuia din sfetnicii „Sătanei" :

„*Deci, împotriva celui mai tare,*
*Nu vărtute, ci minte măiastră*
*Trebue-a folosi. Mie-mi pare*
*Că nu cu vedită și buiastră*
*Tărie noi să dăm ajutare,*
*Ci pre-ascuns, cu multă* subțiare."
(3565—3570)

Este limpede că, în finalul textului citat, lipsind un neologism adecvat, *subțiare* își lărgește conținutul semantic, intrînd în raport de sinonimie cu „tactică", „diplomație subtilă".

Verbul *a căsca* exprimă — foarte concret și plastic — sensul de „a rîvni" :

„*Bine că scăpăm de-o mîncătură,*
*Dumnezieu dă ei să ne ferească!*
*Numa la părale și prescură*
*Ahăst feliu dă oameni acum* cască ;
*Cu o mînă te blagoslovesc,*
*Cu alta dă-averi te jecuiesc.*"
(7603—7608)

„*Atunci Tandaler ce la domnie*
*De mult* căsca *și de jumătate*
*O și-îmbucasă, strigă cu mănie :*
*« Soiu dă cîne! Laie blăstămată! »*"
(7747—7750)

Chiar dacă textele vechi ilustrează, sporadic, și acest sens al cuvîntului (v. DA, s.v.), în cazul lui Budai-Deleanu este aproape sigur că avem de a face cu un c a l c semantic după latinescul *hio, hiare* (de unde și *hiatus* !), care cumulează sensurile de „etre béant", „rester bouche bée", „convoiter" (Ernout-Meillet).

„Surprizele" semantice sînt uneori de proporții. Iată cum este exprimată, mai jos, ideea de „a-și pierde răbdarea" :

*„Auzind această defăimare,*
*Lui Tandaler* scăpă suferința ;
*Denaintea toatei adunare*
*Să-întoarcă și din toată sîlința,*
*O palmă-așa-i repezi de-amară,*
*Cît să-învîrti ș'ochii scînteiară."*
(7777—7782)

Ruptura de sens între derivat și cuvîntul de bază este cîteodată redusă. Cu sensul de „ocrotire", substantivul *scutință* presupune, evident, un verb *a scuti*, a cărui legătură cu *scut* era încă transparentă :

*„Numai eu scăpai, nefericită,*
*Prin a-întunericului* scutință"
(5047—5048).

Se întîmplă uneori ca, în aceeași strofă, unul și același cuvînt să fie întrebuințat cu sensuri diferite, dintre care unul arhaic :

*„Adevărat ! nu să-ar cădea mie*
A mustra *pe cei ce-au zis nainte*
*Doară cevaș' cam cu sumeție,*
*Dar', ca să-arăt cît poate să-alinte*
*Pe cineva iubirea de sine,*
Voi mustra *cu vedite pricine."*
(3619—3624)

În strofa de mai sus verbul *a mustra* — întrebuințat prima oară cu sensul obișnuit, „a dojeni" — redobîndește, a doua oară, înțelesul concret al etimonului său latin, *monstrare* „a arăta". Dealtfel, în același text trebuie consemnată folosirea expresivă a verbului *a alinta*, pe care chiar auto-



Scanned with OKEN Scanner

rul simte nevoia să-l explice marginal: „*S'alinte*, adecă să măgulească".

Jocurile de cuvinte și de sensuri sînt adesea puse în valoare. În cursul busculadei din cartea a XII-a, mai precis în descrierea isprăvilor de pomină ale lui Tandaler, autorul stabilește un raport de antonimie care răstoarnă așteptările:

*„Întii lui Lăpăduș capul sparsă,*
*Apoi lui Șugurel* falca dreaptă
*O făcu* strîmbă, *de-acolea* ștearsă
*Nasu lui Șoșoi și iar' aiaptă*
*Ciolanul cumplit tocma-în urechie*
*Lui Aordel cel de viță vechie."*
(7825—7830)

Efectul provine din dubla disponibilitate antonimică a adjectivului *drept*, care poate fi opus atît lui *stîng* cît și lui *strîmb*.

Înrudite în planul etimologic, *căpățînă* și *cap* sînt întrebuințate la mică distanță unul de altul, cu rezultate notabile din punct de vedere stilistic:

*„Dăci, dacă ați luat armele-odată*
*Trăbue-întrînsele-a vă dăprinde;*
*Căci arma nu este voao dată*
*Ca pă mălaiu doar să-o puteți vinde*
*Sau să tăiați numa* căpăține
*Dă curechiu, ci* capete *păgîne."*
(907—912)

Viguros colorate afectiv, diminutivele sînt folosite cu o artă și cu un meșteșug necunoscute poeților din prima jumătate a secolului al XIX-lea. Dealtfel, George Călinescu remarcase că, deși începută înainte de 1800, *Țiganiada* „lasă în urmă ca învechite atîtea lucrări dintre 1830—1850" (*Istoria...*, p. 82). Cercetarea valorilor stilistice ale diminutivelor confirmă această observație.

În versurile „Papa vinde darurile sfinte/ Pentru *gălbănași*" (3529—3530), cuvîntul subliniat denunță zgîrcenia și lăcomia mai convingător decît o perioadă întreagă. Adaug că inserția diminutivului echivalează cu o ipostază, originală și nuanțată, a stilului indirect liber.



Scanned with OKEN Scanner

Răstimpul de „păusare" al nopții este evocat prin savuroasa expresie „cescuțurile scumpe" (4697), în cadrul căreia diminutivul și epitetul său sînt, în planul afectiv, convergente. Armata lui Vlad este „viteaza-*oștișoară*" (2257) — așadar: și „mică" și „dragă", căci valorile obiectivă și afectivă coincid — dar și pîlcul dracilor răzlețiți în bătălie este „o zătignită *cetioară*" (4516). Muza cată să se arate *bunișoară* (9), cum este dealtfel, și Romica:

„*Dulce Romică, și* bunișoară,
*Nu lăsa pe Parpangel să moară!*"
(1217—1218)

Venind vorba de Parpangel, mi se pare vrednic de subliniat că tînguirea lui după Romica este înțesată de diminutive plîngărețe, caracteristice „țigănescului soi":

„*O! mie ca sufletul Romică,*
*Dragă, neasămănată copilă!*
*Dă mursa proaspătă mai* dulcică,
*Decît o turturea mai cu milă,*
*Decît o* mielușică *mai blîndă,*
*Mai neatedă și decît oglindă*"
(1207—1212)

Constituind una din trăsăturile cele mai caracteristice ale modului lor de exprimare, diminutivele ne întîmpină, de obicei, în replicile eroilor țigani, dar, cîteodată, și în descrierea lor realizată „din afară". În acest ultim caz, subtextul dobîndește o remarcabilă tentă aluzivă. Voi cita o pereche de texte în care revine aceeași expresie, în fiecare din situațiile amintite:

„*Aici, Bălăbane,-altă putere*
*Nu este fără sau a te bate*
*Pentru țară, copii și muiere,*
*Cum și pentru dragile bucate,*
*Sau aruncîndu-ți arme necrunte*
*A fugi* gol-golișor *la munte.*"
(817—822)

„*Iară după dînsul, tot alese*
*Șireaguri din sîngura lui ceată*
*Să ducea, -într-un rînd tot cîte șese,*
*Căror urma ceaialaltă gloată*



Scanned with OKEN Scanner

*În* pielcuța goală-golișoară
*Și scripind de neagră ca ș'o cioară*".
(469—474)

E destul un asemenea diminutiv, pentru ca toată „sumeția" lui Tandaler să se destrame:

„*Noi să fugim! Și-încătro? Dar' unde?*
*Și pentru ce? Sau doară dă frică?*
*Care să teme să poate-ascunde:*
*Iacă codrul!... Dară cui voinică*
*Încă-în* sînișor *inima bate,*
*Locului va sta până cînd poate.*"
(V, 15) (2863—2868)

În descrierea încăierării din cartea a XII-a, ivirea diminutivelor, la final de strofă, coboară la dimensiuni derizorii gesturile „eroice" ale aceluiași personaj:

„*Și lucind agera* săbioară,
*Lui Bălăban* urechiușa-*i zboară.*"
(8075—8076)

Ar mai fi de adăugat, în legătură cu formațiile diminutivale, că, pentru a le scoate în evidență, Budai-Deleanu le așază, cîteodată, la sfîrșit de vers și de strofă, ceea ce contribuie la sporirea încărcăturii lor expresive. Iată un crîmpei din descrierea iadului, în viziunea lui Parpangel:

„*Tiranii crunți și făr' de-omenire*
*Șed legați pe tronuri înfocate,*
*Bînd sînge fierbinte dîn potire,*
*Iar' din mațele lor spintecate*
*Fac dracii cîrnați și sîngereți*
*Ș'alte mîncări pentru* drăculeți".
(5755—5760)

Desfătările și ispitele cuvîntului ne sînt învederate de numeroasele cupluri sinonimice. *Limbe ș'iscoade* (4021), *trude ș'ostănele* (4189), *fală/ Și sumeția* (4261—4262), *sfadă și gîlceavă* (7369) vorbesc în acest sens. Nu lipsesc șiragurile de sinonime, comportînd nuanțe uneori infim diferite. Iată



inv. 122546

Scanned with OKEN Scanner

cum se recomandă, la soborul diavolilor, Moloh, „fîntîna cea mai adîncă/ A desmierdării trupești“ (3669—3670):

*„Nime pe-om așa supus nu ține*
*Întru rele năravuri, ca mine;*

*Știți voi bine că eu prin a mele*
Măestrii lunecoase *ș'ispite,*
Măguliri, gîdăliri *și* momele,
Ochituri, zîmbiri, glume-îndrăznite,
*Pofte fierbinți ș'îndemnul trupesc*
*Acum toată lumea stăpînesc.“*
(3671—3678)

Numărul sinonimelor sau, mai curînd, al cvasisinonimelor aglomerate în astfel de șiraguri sporește datorită formațiilor prefixate cu *ne-*. În numai două strofe (6231—6239) se înlănțuiesc *sfadă, vrajbă, ură, gîlceavă, neunire, pricire.* Impresia care se înfiripă, în fața unor atari șiraguri, este aceea de bogăție, de vervă, de exuberanță lexicală:

*„Cine poate apoi cum să cuvine*
*Să vă-înșire* cumpleții *și* rele,
Nedreptăți *și* de cruzime pline
Tîmplări, osebitele-asuprele
*Care-apasă atunci pe norodul mișel,*
*Din pricina-unui monarh ca-acel?“*
(6637—6642)

Alteori, este detașat pe primul plan termenul mai general, urmat de o întreagă suită, care are rolul de a detalia noțiunea, prezentînd-o sub diferitele ei ipostaze:

*„Din milostivirea sa prenaltă*
Biruri *aruncă pe țară grele;*
*O poruncă merge după-alaltă*
*Pentru*-angării, dabile,-împlinele“
(6799—6802)

De aci și pînă la tehnica „enumerării“ nu este decît un singur pas, pe care Budai-Deleanu îl face fără șovăire. Cînd Mamona — „Visternicul Domnului Sătanei“ (3494) — se ridică la sfatul diavolilor pentru a înșira nenumăratele rele care decurg din pofta nesăbuită de „bogătate“, el alcătuiește



Scanned with OKEN Scanner

o listă foarte cuprinzătoare, realizată tocmai prin procedeul enumerării. Fără a fi sinonime stricto sensu, termenii aparţin aceleiaşi „familii" semantice :

„Tîlhăria, furatul, votria,
Înşelarea, strîmba judecată,
Ucigării, vînzări, tirănia,
Făţăria, camăta cruntată,
*Şi pe rînd faptele rele toate,*
*Mai vîrtos ce trag spre bogătate.*"
(3517—3522)

Existenţa mai multor posibilităţi pentru exprimarea aceleiaşi idei este un avantaj care nu poate fi trecut cu vederea. La întrebarea ce drum duce mai lesne pe om „la strîmbătate" (3502), Mamona răspunde recurgînd la sinonimie, cu intenţia de a-şi formula cît mai răspicat gîndurile, evitînd orice dubiu :

*„Este pofta de-averi desfrînată,*
Întralt chip lăcomie chiemată".
(3503—3504)

Vorbitorul constituie astfel o „ecuaţie" semantică, între ai cărei termeni el însuşi aşază semnul egalităţii.

Sursele sinonimiei sînt multiple, dovedind străduania poetului de a-şi mlădia expresia. Prin derivare, de la aceeaşi rădăcină el obţine *întîeţie* (6390) şi, la numai două versuri distanţă, *întîeţime* (6392). Prin împrumut, celor două sinonime abia citate li se adaugă grecismul *protimisire* (6492), cu exact acelaşi sens (= „întîietate") :

*„Iar' între sine făr' contenire*
*Să luptă pentru* protimisire".
(6491—6492)

Schimbarea clasei morfologice a cuvintelor îi îngăduie scriitorului să folosească alternativ, în contexte reduse, *lovitură* şi, puţin mai jos, *lovită*, substantiv feminin provenit din forma corespunzătoare a participiului :

*„Atunci turcul aprins cu mănie*
*Lucind sabia vru să-i zboare*
*Capul nici Argineanul să-îmbie*
*Mai mult, ci puindu-să la stare*

*De-a sprijini* lovitura *păgînă,*
*S'apără cu groaznica prăjină*
*Ş-izbindu-i sabia-într-o* lovită,
*Alta-i întoarsă de-alaltă parte,*
*Cu mult mai amară şi cumplită.*"
(4147—4155)

Sinonimele sînt rotate din dorinţa evidentă de evitare a repetiţiei, aşadar dintr-un scrupul de ordin artistic. Pe o singură pagină de text, poetul alternează *delegat* (6252) — *solitoriu* (< *a soli* < *sol*; nota autorului la versul 6252) şi, la sfîrşitul a trei strofe consecutive, *deobştele sfat* (6251), *deobşte-adunare* (6258), *deobştele sobor* (6264). Perechea *delegat* — *solitoriu* — alcătuită din două „neologisme", în sensul cel mai cuprinzător al termenului — învederează exemplar admirabila rîvnă lingvistică a poetului.

Edificator în această privinţă mi se pare şi finalul cărţii a VIII-a. Meditînd la înfrîngerea suferită, rănit în orgoliul său, sultanul Mohamet vrea să-şi curme zilele. Hotărîrea odată luată, el o exprimă prin viu grai. Trecerea de la „naraţiune" la replică — sau, mai bine zis, la monolog interior — îl determină pe scriitor să modifice, pe aproape toată întinderea ei, expresia figurată prin care sugerase ideea morţii :

„*Biruit în urmă de mîhnire,*
*Un cuget cumplit în minte-i vine :*
Să-ş' rumpă-a vieţii *sale* fire :
*« Ha! (zisă foarte scîrbit în sine).*
*Mahomet învins!... Mahomet!... care*
*Fu nebiruit pe-uscat şi mare!*"
(5269—5274

. . . . . .

*Nici va fi ca vreo dreaptă străină*
A custării *să-mi* rumpă *doar* aţă,
*Eu însumi urgisita lumină*
*Stîngîndu-mi voiu să es din viaţă. »*
*Aceasta zicînd el cu duioasă*
*Tînguire cuţitul său scoasă*"
(5281—5286).



Scanned with OKEN Scanner

Așadar, din locuțiunea *a-și rumpe a vieții fire* este reținut doar elementul verbal *(rumpe)*, iar celelalte două substantive sînt substituite cu „sinonime" : *viață* > *custare; fire* > *ață*. Menționez consonanța stilistică superioară dintre fonetismul arhaic *rumpe* și arhaismul lexical *custare* (< lat. *constare)*. Ideea morții este reluată în final printr-o expresie mai analitică : *„urgisita lumină/ Stîngîndu-mi voiu să es din viață"*.

Un alt text interesant se desprinde din descrierea raiului așa cum îl „văzuse" Parpangel :

*„Colea vezi un* șipot *dă răchie,*
*Ici dă proaspătă mursă-un* izvor,
*Dincolea* balta *dă vin te-îmbie,*
*Iară* căuș, pahar *sau* urcior
*Zăcînd afli-îndată lîngă tine,*
*Oricînd chieful dă băut îți vine."*
(5959—5964)

Componenții celor două serii paralele de termeni — *șipot, izvor, baltă; căuș, pahar, urcior* — redau nuanțat și pitoresc, fiecare în parte și toți trei împreună, cam aceleași noțiuni, și anume cantitatea, abundența, felurimea.

Într-o operă în care mișună eroi cu „gură *vorbeață*" (7730), dialogul va ocupa un loc însemnat, iar verbele *dicendi* ne vor întîmpina la tot pasul. Sfada, gîlceava, ciorovăiala — cioroborul, cum spune Budai-Deleanu, cu un termen care-l amuză pe G. Călinescu (*Istoria...*, p. 82) — însuflețesc mereu dialogul, iar șirul sinonimelor — cuvinte și expresii —, care vestesc intervenția unuia sau altuia dintre vorbitori, este impresionant prin bogăție și diversitate. Preocuparea scriitorului de a evita repetiția este evidentă, iar reușita lui cu atît mai remarcabilă, cu cît replicile eroilor sînt foarte adesea întrerupte. Într-adevăr, țiganii sînt neastîmpărați, ascultă cu „nesuferință" (7069) pe ceilalți, abia așteaptă să le „apuce voroava" (3733, 4246), îi învinuiesc că li-i „vorba sacă" (1060) și că nu spun decît „goale cuvinte" (270), că „vorovesc pleve" (2585). Atitudinea „ascultătorului" față de „vorbitor" este, în multe cazuri, una de teribilă impacientă și ea se răsfrînge clar în reacția lui Corcodel la intervenția lui Gogu :



Scanned with OKEN Scanner

*„Nu mai putu răbda Corcodel*
[Voroava] *Gogului* crîmpiţată.
*„Dar ce mai tocoroseşte-ahăl,*
*(Zise), tocma* ca moara stricată?"
(7543—7546)

Epitetul *crîmpiţată*, verbul *a tocorosi*, comparaţia *tocma ca moara stricată* converg spre a exprima o atitudine complexă — de plictiseală, iritare şi dispreţ — faţă de replica antevorbitorului.

O primă categorie de verbe *dicendi* e constituită din *a zice* şi sinonimele sale, *a spune, a grăi, a cuvînta, a ura* etc. :

*„Iară Mircea de-altă parte* zise :"
(253)

*„Iar' cela văzînd că e lăutaş,*
Grăi : « *Bine ai venit, ţigănaş!* »..."
(1283—1284)

*„Şi, deschizînd ochii-adoooară,*
*Aşa* cuvîntă *cu jele-amară :"*
(3275—3276)

*„Iar' după ce toţi în giur stătură,*
*Întracesta chip moşneagul* ură".
(719—720)

După cum se vede din ultimul citat, seria se încheie cu un sinonim arhaic, căci *ura* este întrebuinţat cu sensul său vechi, de „a vorbi", pe care trebuie să-l fi avut şi etimonul latin *orare*, derivat de la *os, oris* „gură". Nu lipsesc nici arhaismele gramaticale, care colorează flexiunea unora din verbele citate, de pildă perfectul simplu „tare", persoana I singular, al verbului *a zice :*

„Oh, mă supără *(zişi)* că iacătă,
De-a mele soaţe eu rătăcii !"
(5569—5570)

Comentariul marginal al lui „Mitru Perea" este plin de tîlc, dovedind că Budai-Deleanu era conştient de „abaterile" îngăduite limbajului poetic : „*Zişi*, adecă *zisăi ;* a poesie poate să să trebuinţască acest cuvînt învechit" (nota autorului, la versul 5569).



Scanned with OKEN Scanner

Nu o dată se insistă, cu ajutorul așa-numitelor semi-auxiliare de aspect, asupra începutului replicii. Alături de verbul caracteristic — *a începe*— Budai-Deleanu folosește sinonime expresive, cum sînt *a prinde* și *a rupe:*

„bunul *Janalău să scoală*
*Și stînd adunării denainte*
*Cu ceste*-începe-a ura *cuvinte:*"
(7072—7074);

*Velial... fîrșind Asmodeu,*
*Să sculă*-începînd cuvîntul *său.*"
(3613, 3617—3618);

„*Ciudă și mănie deodată-l cuprinsă,*
*Iar namila slută-a-i* zice-așa prinsă."
(1619—1620)

„*În urmă eșind la o cărare*
*Și singur văzîndu-să, de jele*
*Ș'urît* rupsă-a cînta *cu glas mare.*"
(2521—2523)

Evidentă este, în stratul narativ, grija autorului de a nu repeta, pe cît posibil, verbul zicerii:

„*Abea spusă*
*Dănescul aceste, cînd solia*
*De la fratele lui Vlad sosește*
*Și cătră strînșii boieri* grăiește:"
(5385—5388)

Aceeași observație ne-o prilejuiește strofa cu care se încheie cartea a X-a:

„*Și cu-aceasta* fîrși *el voroava,*
*După care Janalău* a zice
Să gătă, *Janalău din Roșava.*
*Dar', cînd* era glasul să răspice,
*Toți băgară de samă că-i sară,*
*Hotărînd* să zică *de-altă oară*".
(6877—6882)

Verbele *dicendi* de mai sus pot fi înlocuite cu substantivele verbale corespunzătoare, ceea ce contribuie la diversifi-



Scanned with OKEN Scanner

carea exprimării. După ce Baroreu încheie „lunga sa... *urare*" (6553), îi vine lui Slobozan rîndul să cuvînteze, iar autorul se pregătește să redea fidel replica eroului: „Iacă-tă-vă *zicerea* lui toată" (6564).

Într-un anume sens, și *a striga* se rînduiește printre verbele *dicendi*, redînd însă manifestări vocale de intensitate maximă:

„*Tandaler atuncia să trezește*
*Ș-auzînd atîta ciorobor,*
Strigă cît putu, *chiar țigănește:*
« *După mine-o luați pă picior!* »"
(4819—4824)

Tot astfel Mutul striga „din toată putere" (3063), iar Avel „striga din gura toată" (751).
De multe ori replica debutează cu interjecții — care, eventual, se repetă — sugerînd, împreună cu verbul zicerii, firea tînguielnică a țiganilor:

„*Ai! ursită neagră și păgînă!*
(Strigă *cu lacreme și duroare;*)
*Cum de-mi răpiș' tu iubita zînă!*
Ah! *cum întunecași al mieu soare!*"
(1201—1204)

„Vaileo, vai! (striga *ei plîngînd*) *iacă,*
*Perit-au țigănia săracă!...*"
(2921—2922)

Oricare dintre acește verbe simple — ilustrate mai sus cu texte — poate fi însoțit de diferite determinante circumstanțiale, exprimînd tot felul de detalii pitorești sau semnificative. Se notează, astfel:

— direcția replicii:

„*Apoi* întorcînd spre-ai săi cuvîntul:
« *Nu-i vreme, -o voinici* ! (grăi) *de-a spune*
*Cu multe,-aici, tot înșălămîntul*
*Cu care-au cercat a ne răpune* »"
(2227—2230);

— direcția privirii vorbitorului:



Scanned with OKEN Scanner

„*Mamona fîrşind, Asmodeu rîsă*
*Şi* căutînd împrejur *aşa* zisă."
(3581—3582);

— poziţia în spaţiu a vorbitorului:

„*Bălăban voivod acum de-odată,*
*Vrînd şi el sfatul bun să-ş' arete,*
*Aşa* grăi, şezînd pe o covată."
(781—782);

— o serie de gesturi sau ticuri caracteristice, care însoţesc, colorează şi dinamizează replica:

„*Iar'Corcodel cu zîmbire-amară*
Rîngindu-şi dinţii zise: «*De tine*
*Nu mă tem eu nice-odinioară,*
*Tandalere! Să-ţi fie ruşine*»"
(3817—3820);

„*Bine, hatmane, că-mi dai de ştire!...*
(Zisă, muşcîndu-şi negrele buze,
*Craiul întunecat cu răstire.*)"
(3481—3483);

„*Să mă bată Dumnezieu, că bine*
*O nimerişi, Vlaice!...* (barba sură
Ştergîndu-şi *Gogu* zise)"
(853—855);

„*Dar'iacă Dondul cu fruntea lată,*
*Dondul lingurariu, şi el* zisă
(Barbă netezindu-şi afumată)"
(985—987);

„Rădicînd *ea* sprinceana sumeaţă,
Zisă-*ameninţînd celui în faţă*".
(83—84)

„*Iară logofătul* cu sumeaţă
Sprînceană *lăpădînd făţărie:*
«*Nu-ţi fie* (zise) *de mir, nici greaţă,*
*O, Vodă!*"
(2197—2200)



Scanned with OKEN Scanner

Detaliile referitoare la expresia feței denotă, de obicei, o anumită tensiune psihică, așa cum se întîmplă cu viteazul Romîndor, cînd rostește către oastea lui Vlad nobilul îndemn din finalul poemului :

„*Însă atunci* părea că-i scînteiază
Ochii grăind *așa către cete*".
(8305—8306)

Printre verbele *dicendi* cade-se să încadrăm, apoi, numeroasele locuțiuni formate dintr-un element verbal și unul nominal, de cele mai multe ori obiect direct. Acesta din urmă poate fi exprimat prin sinonime diferite, verbul rămînînd același : „De-aci Goleman *luă cuvîntul*" (235), „Tînăr Boroșmîndru *luă graiul*" (914). Randamentul stilistic al comunicării crește, de cîte ori, în structura locuțiunii, unul sau altul din termeni — eventual, chiar amîndoi — sînt substituiți prin sinonime arhaice :

„*Iară Sîn Nicoară, -adînc în sîne*
*Cugetînd, din buzele sfinte*
*Următoare* slobozi cuvinte :"
(2098—2100)

„*Goleman încă-atunci de potrivă*
*Într-acest chip* rostul *său* deschisă :"
(2827—2828)

„*Cu mărime-așa* din rost adausă :"
(1992)

Contextele demonstrează că, spre deosebire de accepția sa obișnuită, locuțiunea *a rădica glasul* redă o intervenție neașteptată, de pe urma căreia replica antevorbitorului se rupe :

„*Răzvan* era ceva să mai zică,
*Dar' Vlaicu lingurariu începe*
*A rîde și* glasul *său* rădică."
(823—826)

„*Aici Neicul* era să mai zică,
*Cînd Răzvan*... glasul rădică :"
(2995—2997)



Scanned with OKEN Scanner

De multe ori actul „spunerii" este tratat „analitic", înfățișîndu-ni-se cel puțin una din fazele lui „pregătitoare", care se încheie, de bună seamă, cu un verb *dicendi*:

„*În urmă Drăghici* rostul deschisă
*Ș-acest chip către-adunare* zisă:"
(191—192)

„*Atunci Dănescul* rostu-și ațiță
. . . . . .
*Iar' după ce la divan să-așază,*
*În chipul următoriu* cuvîntează:"
(5311; 5315—5316)

În scena remarcabilă a soborului diavolilor, din cartea a VI-a, poetul tensionează narațiunea, izolînd faza pregătitoare a zicerii de verbul *dicendi* propriu-zis, prin ample construcții apoziționale referitoare la subiectul locutor:

„*Velial fîrși, dar* Moloh *încă*
Rostul *său după dînsul* deschisă,
Moloh! fîntîna cea mai adîncă
A desmierdării trupești, *și zise:*"
(3667—3670)

„*În urma* Velfegor vorbă-apucă,
Stăpînul credințelor deșerte,
Zicînd: . . ."
(3733—3735)

În legătură cu expresia abia citată *a apuca vorba* — care se bucură de o oarecare frecvență (v., de pildă, 4246), menționez că și ea este, cel puțin o dată, arhaizată, în sensul că elementul nominal *(vorbă)* este substituit prin unul din sinonimele sale arhaice *(voroavă)*:

„*Iar'* apucînd *Goleman* voroava,
« *Luminate doamne!—În țara toată*
(Zisă) *știm că ț'au răzbătut slava* »"
(643—645).

„Preliminariile zicerii" sînt pentru Budai-Deleanu un prilej de a strecura aluzii răutăcioase, zeflemitoare, la adresa unor „oratori" ca Bratul sau Bălăban:



Scanned with OKEN Scanner

*„Bratul aurariu și el atunci*
Ș-aduse aminte de graiu *și zise:*“
(889—890)

*„Bălăban,* aducîndu-și aminte
De vorbit, *graiu ș-ascultare cere*“
(2805—2806)

Noțiunea de „grup“ — social sau militar — este una fundamentală în *Țiganiada*. Obligat de caracterul și de dezvoltarea acțiunii să opereze adesea cu asemenea noțiuni, poetul se străduie — și reușește, într-o mare măsură — să evite revenirea, la intervale reduse, a acelorași termeni. Resursele sinonimice ale vocabularului fiind, totuși, limitate, diversificarea exprimării poate fi realizată și pe alte căi, de exemplu prin jocul epitetelor sau, cel puțin, prin poziția diferită a aceluiași epitet față de determinatul său.

Ideea de „grup“ este redată, în primul rînd, cu mijloacele derivării, mai precis, cu ajutorul sufixelor *-ime* și *-ie:*

*„Iară ceaialaltă* bătrînime
*Încă mai șezu la sfat, s-aleagă*
*Ce-ar fi mai bun pentru* țigănime
*Și-în ce chip trebile să-ș' direagă,*
*Că-acum îș băgasă-în cap să-ș facă*
*Tocmeală-în* țigănia *săracă.*“
(775—780)

În ultimul vers al strofei, deși măsura decasilabică ar fi fost satisfăcută de termenul deja întrebuințat *(țigănime)*, totuși poetul refuză soluția cea mai „la îndemînă“ și cheamă în vers derivatul în *-ie (țigănie)*, avînd același număr de silabe. Rimarea formațiilor colective derivate cu același sufix este un lucru obișnuit:

*„Cum s-auzi aceasta-în* țigănie,
*La bătrînul Drăghici iacă vine*
*Și să-adună murga* boierie
*Cu fețele cele mai bătrîne.*“
(715—718)

Așa cum am remarcat ceva mai înainte, derivatele în *-ime* sînt numeroase, iar frecvența lor trebuie raportată la conținutul operei înseși. Alături de *țigănime*, ne intere-



Scanned with OKEN Scanner

esază, acum, *golăţime*, derivat depreciativ de la *goleţ* < *gol* (3829, 4890 etc.). Nu întîrzie să se ivească epitetele, din care ţîşneşte, mai totdeauna, ironia : *murga ţigănime* (3068), *ţigănimea noastră bărbată* (3046), *dalba ţigănie* (passim), *mîndră ţigănie cernită* (616).

Pentru a-i numi pe ţigani, Budai-Deleanu apelează la o serie întreagă de expresii acide, structurate în jurul unor substantive cu sens colectiv, cum sînt *ciopor, gloată, laie, norod* etc. : *ţiganelor ciopoare* (7726) ; *gloata murgie* (1027), *ţiganele gloate* (5700), *vitează gloată ţigănească* (4971), *murgele viteze gloate* (4911) ; *laia ţigănească* (2779 ; cf. 2870, aceeaşi expresie în ordinea inversă a termenilor alcătuitori), *laia vitează* (4850), *laia ţigănească fricoasă* (2889), *de frică amurţită laie* (3838), *negrul norod* (4871). Termenii de mai sus nu sînt rezervaţi exclusiv ţiganilor. Astfel, „cereştii călăraşi" pun umărul alături de munteni în luptă, hărţuind *păgîneştile ciopoară* (4362), pe de o parte, iar, pe de alta, semănînd spaimă, răni şi moarte în rîndul *dimoneştilor ciopoare* (4473). Se adaugă *gloate păgîne* (3162), *păgînele turceşti gloate* (8213), *laia tîlhărească* (654 etc.). Organizate militar, „grupurile" devin *ceată* (4053), *cetioară* (4516), *grămadă* (2923), *ordie* (3150), *răgăminte de lăeţi şi goleţi* (7906), *stuluri* (3997), *şireaguri* (4484, 4525 etc.). Pentru grupurile de animale apar expresii ca *cireadă de boi* (4886), *droaia de lupi* (4333), *grămadă de gligani* (4723).

Cîteva observaţii de mai sus îndreptăţesc crearea unui paragraf dedicat sinonimiei frazeologice. Perifraza este una din podoabele cele mai caracteristice ale stilului „înalt", iar Budai-Deleanu, frecventînd asiduu pe clasici, aflase în versurile lor modele celebre. *Omenească viţă* (6496 ; cf. Lucreţiu : *genus humanum*), *ţigănescul soi* (1689), *turcescul nume* (2598 şi 8271) sînt tocmai astfel de perifraze, substituind, prin tot atîtea formule analitice, termenii simpli corespunzători : *oamenii, ţiganii, turcii*. Ultimul complex frazeologic *(turcescul nume)* merită a fi încadrat în contextele respective, evidenţiindu-se astfel inversarea ordinii termenilor care îl compun precum şi rotaţia sinonimelor în mediul lingvistic învecinat :

*„Multe el făcusă vitejii în lume,*
*Jurat vrăjmaș* turcescului nume.“
(2597—2598)

*„O! voinici aleși! soți de-arme și frați,*
*A patrii de pe-urmă sprijană,*
Numelui turcesc *nepreteni jurați!*
*Încă viiă* gloata musulmană,
*Încă pradă dragă țara noastră,*
*Cruzimea ei nimică nu pastră!“*
(8269—8274)

Așadar, versul *Jurat vrăjmaș turcescului nume* este răsturnat în textul următor *(Numelui turcesc nepreteni jurați)* unde, în plus, *nepreteni* substituie pe *vrăjmaș*, iar *turcescului nume* alternează, la infimă distanță, cu *gloata musulmană!*

Printr-o savuroasă „interdicție de vocabular“ — care infirmă lăudăroșenia lor — țiganii se feresc să-i „numească“ pe turci, recurgînd la o denumire „pe ocolite“, extrasă dintr-un detaliu pitoresc al portului :

*„Atunci, într-o gură gloata zisă :*
*« Mulțămim foarte mării-tale,*
*Măi vîrtos pentru mălaiu și clisă.*
*Ian' vie-acum dă* hăi cu cealmale !
*Să dee pă-a noastră țigănie,*
*I-om sătura noi dă bătălie ».“*
(637—642)

Complexe frazeologice ample — construite dintr-o pastă lexicală total diferită — ni-i înfățișează, deopotrivă, pe țigani, din alt unghi, din altă perspectivă, cu alte rezultate stilistice. Confruntarea celor două texte care urmează mi se pare de cel mai mare interes. Primul aparține stratului narativ, al doilea deschide cuvîntarea lui Vlad Țepeș către țigani, iar intervalul dintre ele este minim (trei strofe) :

*„Iară steagul era, după care*
*Să ducea* gloata de mortăciune
Și de toate stîrvuri mîncătoare,
*O tearfă-aninată pe-o prăjină.“*
(589—592) ;



Scanned with OKEN Scanner

„Vitează-eghipteană rămăşiţă !
De faraoni viţă strălucită,
Din vechi iroi tinără mlădiţă !
O, mîndră ţigănie cernită,
*Ascultă, ca să ţii bine-aminte*
*Toate-a mării-mele cuvinte.*"
(613—618)

Procedeul sinonimiei frazeologice creează cîteodată imagine, echivalenţa semantică stabilindu-se cam ca în cazul „ghicitorilor" ! Să se remarce denumirea perifrastică a „coarnelor" în acest fragment, unde ni se narează una din aventurile eroului :

„*Tandaler gîndind că-i oaste, foarte*
*Vitejeşte-învîrtea arma-în mînă,*
*Ş-acuma-ş' uitasă şi de moarte*
*Cînd, iacă, răsturnat în ţărînă*
*Într'o clipită el să trezească,*
*Măcar că să bătea voinicește.*

*Pentru că dînd el orbeşte, -ajunsă*
*Pe-un taur moldovenesc de munte,*
*Care de-a sa parte-încă-i răspunsă*
*Cu* doao tari dovezi ce-avea-în frunte,
***Cu** care-aşa-l zvîrli cătră stele,*
***Cît** gîndeai că-l poartă dintru ele.*"
(4891—4902)

Potrivit aceluiaşi procedeu, expresia ştearsă *înţăleapta bătrînie* (7365) este modificată, în sensul diluării, la nivelul epitetului, cu un incontestabil cîştig stilistic :

*Iară ceaialaltă tinerime*
*Juca şi cînta pe lîngă laută;*
*Ba şi* coapta la cap bătrînime
*A sări să-îndemna cîte-odată*"
(5449—5452) ;

„*Iară* la crieri coapta şi bărboasa
Bătrînime *cu cei mai de cinste*
*Să sfătuiea, ca şi mai nainte.*"
(2782—2784)



Scanned with OKEN Scanner

Mai cu seamă în dialog, eroii fac dese trimiteri la proverbialul „curaj" țigănesc. Expresiile — uimitoare prin varietate și concretețe — se mențin, largo sensu, în domeniul sinonimiei frazeologice. Astfel, în pateticul discurs al lui Boroș-mîndru, construcțiile afirmative se întretaie cu cele negative :

*„Noi încă*-avem *cîte doao mîni,*
*Inima-în sîn și duh în plumîni!"*
(293—294)

*„Căci nici noi sîntem nește dîrdale*
*Sau ha dă pă-urmă lăpădătură"*
(303—304).

Aceeași idee — îmbrăcată în straie cu totul altele — se țese din „îndemnătura" lui Tandaler :

*„Să-i arete-acum țiganii dară*
*Că nici ei sînt pui dă căprioară."*
(2873—2874)

*„Nice vă dați cu-una sau cu doao,*
*Că nici voi sînteți făcuți dîn oao."*
(3101—3102)

Remarc, la capătul paragrafului despre sinonimie, că presiunea rimei ocazionează ceea ce am putea numi „sinonimia derivatelor" de la aceeași rădăcină, obținute cu sufixe diferite. În textele care urmează se poate stabili o echivalență semantică aproximativă între *vorbitor* și *vorbeț*, între *ciorean* și *cioresc*, aflate, toate patru, în poziția finală a versurilor respective :

*„Cîndu-s pîntece bine sătule,*
*Atunci e și gura* vorbitoare.
*Sfaturi cîte vrei și predestule*
*Îți dă și te-învață fieșcare;*
*Popa-întorcînd de la botăjune,*
*Toată, de rost, cazania spune."*
(6091—6097)

*„Ieșind el din cei mulți înainte,*
*Așa strigă cu vorba-îndrăzneață :*
*Voi gîndiți că numa voi minte*
*Întreagă-aveți și gură* vorbeață"
(7327—7330).



Scanned with OKEN Scanner

„*Deci, precum spun cărţile* cioreşti,
*De şepte ori într'o săptămînă*
*S-au bătut voinicii* ţigăneşti"
(6223—6225);

„*Deci, precum spun cărţile* ciorene,
*Multe ei lucruri bune-aşezară,*
*Dar' n-ar ajunge-o mie de pene,*
*Nici toată hîrtia din ţară*
*Ca să să poată scriere toate*
*Rînduielele lor aşezate.*"
(6271—6276)

Se observă lesne că perechile de derivate cu sufixe diferite — *vorbitor-vorbeţ, cioresc-ciorean* — determină aceleaşi substantive *(gură, cărţile)*. În ultimele texte, chiar versurile cărora le aparţin cele două derivate rămîn, în rest, identice:

„*Deci, precum spun cărţile cioreşti*"
(6223);
„*Deci, precum spun cărţile* ciorene"
(6271).

Cercetarea sumară a lexicului *Ţiganiadei* pune în lumină bogăţia mijloacelor şi diversitatea soluţiilor cu ajutorul cărora Budai-Deleanu înfruntă şi biruie „neajungerea limbii' din epoca sa.

Opera poetului creşte dintr-o conştiinţă artistică exemplară, obsedată de sentimentul răspunderii faţă de cuvînt.

# EMINESCU—SCRIITOR ORAL*

Podoabele cele mai de preț ale poeziei — risipite cu dărnicie în țesătura lor — nu răpesc basmelor versificate de Eminescu[1] nimic din spontaneitatea expresiei. Străbătînd sutele de versuri din *Călin Nebunul*[2], sîntem necurmat însoțiți de impresia că asistăm la o lungă expunere o r a l ă, rostită pe ton scăzut, cu felurite înmlădieri ale vocii, într-o atmosferă intimă și destinsă[3]. La răstimpuri, povestitorul trece cuvîntul personajelor sale, ale căror replici se alcătuiesc, și ele, din materialul vorbirii obișnuite[4].

Rezultă, în parte, din cele spuse pînă acum, — și aș dori ca faptele care vor fi prezentate să confirme aceste premise teoretice — că ciclul poemelor folclorice, pus nouă la îndemînă prin osîrdia lui Perpessicius — însumează numeroase și variate aspecte ale stilului o r a l. Ni se desvă-

---

* Abrevieri:
CN = *Călin Nebunul*
FG = *Fata-n grădina de aur*
MF = *Miron și frumoasa fără corp*
PD = *Povestea Dochiei și ursitorile*
MC = *Mușatin și codrul*
DV = *Dragoș Vodă cel bătrîn*
SC = *Peste codri sta cetatea*
NM = *Între nouri și-ntre mare*
DA = *Dragoste adevărată*
LS = *Lumineze stelele*

La sfîrșitul citatelor — extrase din ediția Perpessicius, I—VI — sînt indicate:
a. volumul (cifră romană);
b. pagina și versurile (cifre arabe).

luie astfel o latură mai puțin cunoscută, dar nu mai puțin interesantă a artei marelui poet, care-l încadrează într-o altă serie stilistică [5], avîndu-și obîrșia în cronica lui Neculce, continuînd cu proza lui Creangă și desăvîrșindu-se odată cu Sadoveanu.

Iorgu Iordan vede în oralitate „trăsătura cea mai caracteristică a povestitorului popular... : tot ce spune el poartă pecetea stilului vorbit, prin nimic esențial deosebit de vorbirea curentă, expresie vie, spontană, naturală a gîndirii și simțirii noastre. Vorbirea omenească este, de fapt, convorbire, căci presupune existența a doi conlocutori, fiecare, rînd pe rînd, vorbitor și ascultător. Aceasta înseamnă întrebare și răspuns, afirmație și aprobare sau dezaprobare a celor afirmate etc., adică, spus mai pe scurt, dialog" [6]. Abordînd problema oralității — atît de bogată în înfățișări — mă voi opri așadar, pentru început, la cîteva observații în legătură cu dialogul [7].

Cred că este însă nevoie de o precizare prealabilă. În cadrul oarecum special al unei narațiuni rostite, deosebirile — pregnante în alte împrejurări — între straturile narativ și dialogat, adică între pasajele unde, evocînd isprăvile eroilor, vorbește povestitorul însuși și acelea în care el relatează schimburile de replici ale personajelor sale — chiar dacă nu pot fi trecute cu vederea, se atenuează într-o măsură destul de sensibilă. Vreau să spun, prin aceasta, că în dialogul propriu-zis regăsim trăsături ale oralității care apar și în afara pasajelor dialogate, numai că, în replici, ele sînt mai numeroase și mai evidente. Dealtfel, într-un sens mai larg al cuvîntului, narațiunea orală este o „replică" continuă, căci expunerea are tot timpul o direcție, este îndreptată către un public ascultător, vizînd să-i capteze atenția și interesul și să-i cîștige adeziunea afectivă. Fixată în scris de mîna unui iscusit meșter al cuvîntului, narațiunea orală își păstrează — nealterate — spontaneitatea și prospețimea.

În *Călin Nebunul* dialogul impresionează, întîi, prin scurtimea unor intervenții, care nu-și desmint vioiciunea lor autentică [8]. Tiparele cuprinzătoare ale versului trohaic de 15/16 silabe permit ca, într-o singură unitate metrică, să încapă, cîteodată, nu mai puțin de patru replici :



Scanned with OKEN Scanner

„Bună noapte! — Ţam mitale! — *Cum te cheamă?* — De-cu-sară" (22/114);

„Bună noapte! — Ţam mitale! — *Cine eşti?* — Sînt Miez-de-noapte" (27/114, 119).

Remarc, în primul rînd, că rostirea unor asemenea versuri trebuie să beneficieze de o anumită mobilitate a vocii, în stare să sugereze alternanţa rapidă a replicilor. Situate la mică distanţă în text (5 versuri), formulele interogative *Cum te cheamă* şi *Cine eşti* alternează. Întrucît cele două nume proprii — care alcătuiesc, fiecare, cîte o replică — au aceeaşi structură metrică *(De-cu-sară = Miez-de-noapte = ∠∪∠∪)*, Călin ar fi putut să repete prima întrebare, şi atunci interlocutorul ar fi omis, răspunzîndu-i, copula: — *Cum te cheamă? — Miez-de-noapte.* Poetul a preferat, totuşi, să modifice structura lexico-sintactică a celui de al doilea emistih pentru ca, în felul acesta, schimbul de vorbe iuţi dintre Călin şi partenerii săi să păstreze, de la o situaţie la alta, anumite note distinctive. Aceste observaţii sînt confirmate şi în împrejurarea imediat următoare, cînd Călin se confruntă cu al treilea personaj:

„Bună noapte! — Ţam mitale! — *Cum te strigă?* — Zori-de-zi' (28/123). În timp ce în primele emistihuri menţinerea fără nici o schimbare a aceleiaşi structuri lexico-sintactice şi reluarea ei, tale-quale, de trei ori, marchează stereotipismul procedeelor de salutare reciprocă *(Bună noapte! — Ţam mitale!)*, în emistihurile următoare, pitorescului introdus prin succesiunea celor trei nume proprii fabuloase *(De-cu-sară, Miez-de-noapte, Zori-de-zi)* i se adaugă variaţia sinonimică prin care Călin solicită „identitatea" personajelor respective.

Alternanţa sinonimelor *(Cum te cheamă, Cine eşti, Cum te strigă)* este una din „podoabele" poeziei, căci ea nu apare în basmul popular cules de Eminescu [9], pe baza căruia el a versificat *Călin Nebunul*. Citez, deci, textul corespunzător din basmul în proză, întrucît comparaţia — mai ales cînd are ca obiect astfel de detalii, neglijabile sau chiar „meschine" la prima vedere — mi se pare revelatoare:

„— Bună noapte.
— Mulţămesc d-tale.
— *Da cine eşti d-ta?*
— Eu-s De-cu-sară.

Călin Nebunul l-apucă şi-l leagă de-un copac cot la cot. Mai merge el o bucată bună şi mai întîlneşte un om.

— Bună noapte.

— Mulţămesc d-tale.

— *Da cine eşti d-ta?*

— Eu îs Miezu-nopţii.

Ia şi pe-acela şi-l leagă iar de-un copac. Mai merge el înainte şi mai întîlneşte un om.

— Bună noapte.

— Mulţămesc d-tale.

— *Da cine eşti d-ta?*

— Eu îs Zori-de-ziuă". (VI, 330)

Naturaleţea şi vioiciunea, expresiile plastice şi pitoreşti, dar şi şovăirile, reticenţele, ruperile de ritm, întrebările şi exclamările, imprecaţiile şi interjecţiile — constituind, fiecare în parte şi toate la un loc, trăsături specifice ale oricărui dialog — şi-au dat parcă întîlnire în fragmentul următor, din *Călin Nebunul:*

„Cînd în poartă — văd o babă de-ale noastre. — Bună sară.
— Mulţămim voinici din lume. — Ce s-aude-aici afară?
— Ia-mpăratul... îşi măritä fata... — Cine-o ia, mătuşă?
— De, ţiganul, bucătarul, un cioroi pistrui cu guşă!
Cică, bată-l naiba cioară, a ucis doisprece zmei.
Zise-atunci Călin pe gînduri: — Ia auzi, mătuşă hăi,
Eu ţi-oi da bănet de silă..." (41/585—591)

Nicăieri în poezia antumă — în care, dealtfel, pasajele dialogate, în sensul strict al cuvîntului, sînt relativ rare — nu găsim replici de o asemenea savoare, de o asemenea vivacitate [10]. Impresia este cu atît mai puternică, cu cît sîntem deprinşi a admira la Eminescu zborul înalt al gîndirii, elevaţia expresiei, strălucirea imaginii. Poetul întoarce acum către noi unul din chipurile sale mai puţin cunoscute.

Un rol însemnat revine în replici termenilor de a d r e s a r e, care introduc în dialog o atmosferă degajată şi familiară, caracteristică vorbirii vii. Pe de altă parte, astfel de termeni reprezintă tot atîtea elemente lexicale preluate din zestrea limbii populare, fie direct, fie prin mijlocirea creaţiilor literare folclorice. Iată cîţiva dintre ei, situaţi în context şi rînduiţi după criteriul alfabetic:

— „Fă-mi picioare, *babă hîtră*" (CN, 45/661), „mai la vale e, *bădică*, un izvor" (CN, 41/560)", — Da mă rog, *bade*, ajută-mi" (CN, 45/661), — *Măi ciobane, ortomane* (MF, 65/19), „— Rămîi, *codri* [11], sănătos" (MC, 102/198),



Scanned with OKEN Scanner

„Ei, *cumetre* Zori-de-ziuă" (CN, 28/124), „*Măi, fîrtați* — Călin le zise" (CN, 30/246), „Știu, *fetiță-mpărătiță*" (CN, 31/304), „Iartă, *frate* (CN, 46/705), Ba nu, *fraților*" (CN, 46/706)", Ia auzi, *mătușă hăi*" (CN, 41/590), „*Omule*, ce-mi cați pricină" (CN, 28/127), *zmeu de cîne* [12] (CN, 31/309), *măi voinice*, (CN, 35/388, 36/448, 40/541) etc., etc.

După cum se vede, acești termeni sînt însoțiți uneori de epitete (babă *hîtră*, fetiță-*mpărătiță*) și, mai des, de interjecții *(Ei*, cumetre, *Măi*, fîrtați, mătușă *hăi* [13]*)*. Dacă epitetele dezvoltă expresivitatea enunțului, interjecțiile sporesc iluzia oralității.

Specifice numai dialogului propriu-zis sînt formulele autentic populare de s a l u t, pe care le schimbă personajele întîlnindu-se sau despărțindu-se. Notez cîteva din *Călin Nebunul:*

*Bună noapte* (27/114 și 119), *Bună vreme* sau *buna vreme* (31/300 și 308, 35/388 și 402, 36/445, 40/541, 45/650), *Bună sara* (41/585), *Să-mi rămîi cu bine* (32/324), *Rămîi cu bine* (36/412), *să auzim de bine* (36/413) etc.

„Binețea" se îndreaptă atît către prieteni, cît și către vrăjmași. Și unii, și alții răspund urării cu vorbe de „mulțămită" căci datina omeniei din bătrîni este respectată cu stricteță [14]. Din punct de vedere lingvistic este de remarcat că poetul recurge la o întinsă gamă de variante fonetice și morfologice ale aceluiași termen, cuprinzînd atît pe cele literare și de „modestie" [15] cît și pe cele populare și familiare: *Mulțămesc* (35/402), *Mulțămim* (31/301, 40/541, 41/586, 45/650), *Mulțam* (35/388, 36/445), *Țam mitale* (27/114, 119; 28/123) etc. De fiecare dată formele înșirate mai sus sînt însoțite de substantive sau de grupuri de cuvinte în cazul vocativ: *Căline* (36/445, 40/541), *Călin Nebune* (31/308, 35/402), *voinice* (35/388), *voinic streine* (45/650), *voinici din lume* (41/596), *tinerel flăcău voinice* (31/301).

În unele cazuri, personajele doresc să puncteze, printr-un complement pronominal, „direcția" cuvintelor de mulțumire: *Țam mitale* (CN, 27/114 și 119, 28/123). Alteori, ele subliniază, printr-un determinant modal, plăcerea cu care întîmpină vorbele de bineț e:

„— Bună vreme, măi voinice. — *Mulțămim frumos*, Căline". (40/541)

Nu lipsesc amabilitățile, epitetele măgulitoare:



Scanned with OKEN Scanner

„— Bună vreme, *fată mîndră de-mpărat*, Călin îi zice.
— Mulţămim, răspunde dînsa, *tinerel flăcău voinice*". (31/300)

În naraţiunea propriu-zisă, dar mai cu seamă în dialog, întîlnim un mare număr de interjecţii [16], care, „prin caracterul lor aproape reflex, de element lingvistic neprelucrat", se dovedesc „apte de a exprima un conţinut foarte bogat, cu rezonanţe multiple şi variate" [17]. Prin ele înseşi, interjecţiile redau doar intensitatea unui sentiment, fără a-l şi localiza la unul sau altul dintre „polii" vieţii noastre afective şi cu atît mai puţin pe una sau alta din nenumăratele poziţii intermediare posibile. Numai inflexiunile vocii — în aspectul vorbit — sau contextul — în cel scris — colorează interjecţia, determinînd calitatea şi, eventual, nuanţa sentimentului redat.

Formulasem la început ideea că, în condiţiile oarecum speciale ale basmului — chiar dacă el este versificat şi, implicit, supus unei prelucrări artistice — operaţia de disociere între straturile narativ şi dialogat, atît de utilă în alte ocazii, are o importanţă mai redusă. Cercetînd din această perspectivă poemul *Călin Nebunul*, constatăm, totuşi, că frecvenţa şi varietatea interjecţiilor sînt ipostaze ale oralităţii caracteristice în cea mai mare măsură pasajelor dialogate.

Pornind la drum în toiul nopţii „Să găsească v-un cărbune" cu care să aţîţe focul stins de sîngele zmeului răpus, Călin întîlneşte pe De-cu-sară, Miez-de-noapte, Zori-de-ziuă. Căutîndu-le fiecăruia pricină, eroul îi leagă fedeleş pe cîteşitrei, cu nădejdea că, astfel, va reuşi să întîrzie ivirea zorilor. În crîmpeiele de dialog care se înfiripă între Călin şi partenerii săi, replicile celui dintîi sînt înţesate cu interjecţii. Ele exprimă un conţinut afectiv foarte variat [18], — ameninţarea disimulată, ironia subţire, ademenirea şugubeaţă — dezvoltînd totodată, cu un înalt grad de sugestivitate, imaginea acustică a înmlădierilor vocii şi pe cea vizuală a mimicii şi a gesturilor adecvate:

„*He-he-hei*, măi De-cu-sară! *Ean* mai stai că nu-i aşa,
Ce caţi tu noaptea-n pădure? Colinzi lumea *iac-aşa*?
(27/115);

„*Elelei!* Ce caţi în codri, pepeni verzi şi stele coapte?"
(27/120);

„*Ei* cumetre Zori-de-ziuă, *ia* opreşte-oleacă-aci.
*Hai* şi stînd de vorb-o ţîră — să mîncăm păsat cu lapte,
Vin'încoa că bate luna — *hai*[19] la umbră — tot îi noapte".
(28/124—126)

Fără îndoială, interjecţiile nu lipsesc nici din stratul narativ al poemului. Nu este însă lipsită de interes constatarea că, şi atunci, ele sînt angrenate în contexte de o structură asemănătoare cu aceea a dialogului. Iată două exemple care mi se par grăitoare :

„Cînd acum în noaptea-a treia străjuia Călin, deodată,
Auzi un vuiet mare şi-nainte-i i se-arată
Cu opt capete cumplite un zmeu mîndru năzdrăvan,
Cu ochi roşii de jăratec şi cu sufletul avan.
— *Haide-ha*, Călin Nebune ! Cum venişi nu te-i întoarce"
(27/91—95) ;

„Fraţii lui atît dormiră, cît intrase în pămînt
De un stînjin şi-i umpluse frunza adunată-n vînt.
Se treziră.— *I!* Căline, lungă fu şi noaptea asta,
Dar nimic el nu le spuse, ce făcuse-n vremea-aceasta".
(30/238—241)

În primul fragment, încheind descrierea teribilei apariţi a zmeului, povestitorul întrerupe o clipă firul naraţiunii Urmează ultimul dintre versurile citate, avînd toate aparenţele unei autentice „replici" :

„*Haide-ha*[20], Călin Nebune ! Cum venişi nu te-i întoarce".

Dar cine rosteşte această „replică" ? Reproduce, cumva, poetul vorbele de zeflemea şi înfricoşare ale zmeului, captate în formula stilului indirect liber ? Sau, poate, pe acelea ale naratorului însuşi, care simulează încercarea de a se obiectiva, dedublîndu-se şi asistînd „din afară", ca simplu spectator, la dramaticele peripeţii ale eroului său ? În orice caz, curba intonaţională a interjecţiei (⌐◡¬), extrem de fluctuantă, se frînge brusc după silaba a treia, puternic accentuată, a versului, făcînd loc unei pauze în care dospesc spaimele şi ameninţarea.

În ceea ce priveşte structura, termenul în discuţie este un cuvînt compus, alcătuit din două elemente, mai precis din două interjecţii : prima *(haide)* ar putea să exprime un îndemn, contrariat şi curmat de cea de a doua *(-ha)*. Sensul ei contextual — destul de difuz — oscilează între „acum să te văd !", „acum ai păţit-o !", „acum ţi s-a-nfundat !".



Scanned with OKEN Scanner

Un comentariu oarecum asemănător necesită și cel de al doilea exemplu. Să reluăm versul care ne interesează îndeosebi :

„Se treziră. — *I ! Căline, lungă fu și noaptea asta*".

Fragmentul subliniat, care începe cu interjecția, transcrie, de data aceasta, o replică autentică, rostită de unul din frați în momentul trezirii. Ea este, totuși, interpretabilă și ca o frîntură de stil indirect liber, întrucît exprimă un gînd și o nedumerire a ambilor frați. Menționez, în treacăt, durata interjecției *(Iiii* [21]*)* precum și capacitatea ei de a stîrni, datorită contextului, o serie întreagă de reprezentări auditive și vizuale, legate de actul trezirii după un somn lung și greu.

Interjecțiile însoțesc adesea substantive în vocativ sau verbe la imperativ, reliefînd conținutul afectiv al acestor forme : *Hei, Căline* (CN, 29/457), *Hei, nevastă* (CN, 39/460), *O, geniu mîndru* (FG, 56/234), *O, Adonai* (FG, 60/409), *O, vin cu mine* (FG, 57/265), *Ah! vin* (FG, 59/361), *Măi ciobane* (MF, 65/19), *Ia fă* (MF, 72/233), *Ah, iubito* (MF, 81/460), *Nani, nani, puișor* (PD, 85/34), — *Dormi, puiule, hăi* (PD), *Nu te duce, măi copile* (MC, 101/145), *O, te pleacă plîngerilor* (SC, 115/224), *Norilor, o, norilor* (NM, 118/55) etc., etc.

Interjecțiile ne întîmpină și în fragmentele de monolog interior, cînd gîndurile sînt trăite cu atîta intensitate, încît, fără să se întruchipeze în cuvinte, sînt intuite de cei din jur :

„*Ah, gîndi el*, cum nu-i bună,
Cum nu zici : Bine-ai venit !"
Atunci ea zîmbi în lună
Și șopti : — Bine-ai venit !"
(MF, 81442—445 ; cf. 82/496—504)

Fie că se găsesc în dialog sau în narațiune, fie că sînt sau nu însoțite de vocative ori imperative, interjecțiile ocupă, de obicei, locul întîi în vers. Poziția aceasta privilegiată ca și pauza care, mai întotdeauna, se dezvoltă după rostirea lor sînt tot atîtea elemente de reliefare. În poziție internă interjecția, asociată cu alți factori stilistici, poate marca, în momente de tensiune afectivă, discontinuitatea fluxului vorbirii :



Scanned with OKEN Scanner

„Tu [!...] nu vezi [...] nu-ți aflu nume [...] Limba-n gură mi se leagă
Și nu pot să-ți spun odată cît [—] *ah* [!] cît îmi ești de dragă!"
(*Călin*, I, 82)

Cuvintele și construcțiile i n c i d e n t e sînt și ele indici de seamă ai oralității. În dialog, ei modifică registrul afectiv al replicii, iar în narațiune vădesc participarea povestitorului la evenimente, dezaprobarea sau adeziunea, simpatia sau repulsia, uimirea, compasiunea, sau disprețul față de personaje și atitudini. De pildă, atunci cînd, în *Călin Nebunul*, neținînd seama de refuzul net cu care fuseseră întîmpinați atîția alți pețitori, cei trei „feciori voinici de frunte" vin să-și încerce și ei norocul — poetul-povestitor strecoară în narațiune un cuvînt „incident", menit să redea nedumerirea și desolidarizarea sa față de gestul necugetat al personajelor: „Au venit să-i ceară, *Doamne*, fetele cele frumoase" (23/21).

În lumina acestor observații, las să urmeze cîteva exemple fără a le mai supune vreunui comentariu. Se înțelege de la sine că efectul sau nuanța afectivă, pe care cuvîntul sau construcțiile incidente le infuzează contextului, sînt diferite de la un caz la altul:

„Nu se dă Călin, *săracul*, nici cu una, nici cu două"
(35/397);
„Cînd ajunge la-mpăratul, și a treia sta să cadă,
Că țiganului, *vezi Doamne*, nu i se cădea să șadă"
(42/613);
„Ce nu era? *Dragă Doamne*, era nuntă-mpărătească"
(42/639);
„Dar i-i, *Doamne*, și nici știe cum l-apucă-un dor avan"
(45/643);
„Cînd aude... numai dînsul își știa inima lui,
Că, *să iertați Dumneavoastră*, de... era copilul lui"
(45/680)

Așezate, în majoritatea cazurilor, la sfîrșitul primului emistih, cuvintele și construcțiile incidente sînt scoase în evidență de pauza prilejuită de cezură.

Numeroase puncte de contact cu construcțiile incidente au i m p r e c a ț i i l e[22], care, ivindu-se mai cu seamă în dialog, conferă replicii o tentă de sfătoșenie și de familiaritate. Constanta lor este forma de conjunctiv fără *să* a verbului *a bate* sau *a arde*, iar varianta, subiectul: „Năzdrăvani-s, *bată-i vina*, cum îi simt îi vezi că-ndrugă" (CN,



Scanned with OKEN Scanner

28/155) ; „Cică, *bată-l naiba* cioară, a ucis doisprece zmei“ (CN, 41/589) ; „Și nici ea nu zice baiu, *bat-o hîtrul de noroc*“ (CN, 40/512 ; „De-unde-mi aprindea ciubucul,/ Se apucă, *bată-l cucul*,/ Ca să-mi strice-mpărăția“ (MF, 71/194—196) ; „*Ardă-l focul* să mi-l ardă“ (MF, 71/200). În ultimul exemplu, repetiția verbului și prezența dativului etic *(mi-l)* sporesc randamentul expresiv al imprecației.

Un procedeu specific narațiunii orale — pentru a menține trează atenția și a reînnoi interesul față de întîmplările povestite — este și acela al i n t e r o g a ț i e i. În locul unei expuneri „netede“, intervin, la răstimpuri, propoziții interogative, care denivelează intonația, dezvoltă pauze și creează un sentiment de tensiune :

„Da-ntr-o sară-n drum de țară, *cine dealul mi-l coboară ?*
Trei feciori voinici de frunte ca trei șoimi voinici de munte“.
(CN, 23/17—18)

Așadar, după consumarea pauzei — care, împreună cu întrebarea, reprezintă un fel de „nadă“ pentru ascultători— urmează „răspunsul“. Se înfiripă astfel iluzia unui dialog, întemeiat pe dedublarea povestitorului însuși. Din punct de vedere logic, amputarea propoziției interogative nu ar constitui un prejudiciu ; din punct de vedere afectiv, prezența ei este de cea mai mare însemnătate, căci expunerea, altfel rece și plată, se încălzește și se înviorează, investindu-se cu un spor sensibil de expresivitate. Cu deosebiri care nu depășesc nivelul nuanțelor, observațiile de mai sus rămîn valabile pentru majoritatea exemplelor :

*„Și-a lor trupuri moarte-aruncă răşchiete în ogradă*
*Și în urmă sare dînsul, ca să vadă,* ce-a să vadă ?
*Împăratul de zid straşnic și de poartă ce avea,*
*Ferestrele stau deschise și uşile se crăpa“*
(CN, 29/196—199) ;

*„Cine a adus alunele-astea ? Logofeții spun că baba.*
*O strigară de la poartă să s-urnească mai degrabă,*
*Cînd,* în locu-i, cine vine ? *Un voinic strein.“*
(CN, 42/605—607)

Frecvența unor texte ca acelea citate dovedesc că asemenea propoziții interogative [23], specifice exprimării orale, se bucură de un anumit prestigiu stilistic în ochii poetului.



Scanned with OKEN Scanner

Probant este mai ales faptul că regăsim acest procedeu chiar în primul vers al unuia din marile poeme de inspirație folclorică *(Miron și frumoasa fără corp)*:

„Ce lumină-i și ce vorbe
Jos sub grinzile colibii?
*Marta mînuie cociorbe*
*Iar Maria toacă hribii . . .*"
(65/1—4)

Sugestia oralității lucrează cu și mai multă putere atunci cînd interogației i se asociază alte procedee convergente:

„*Deci făcură-o nuntă mare ș-a ținut trei luni de rînd.*
Lăutari, benchet, alaiuri, *tot ce-ți poate trece-n gînd.*
Ce nu era? Dragă Doamne, *era nuntă-mpărătească*".
(42/637—639)

Lărgind puțin cadrul discuției și abordînd unele aspecte ale propoziției interogative în general, cred că trebuie să rînduiesc printre faptele din domeniul oralității întrebuințarea pronumelui interogativ *ce* cu sensul locuțiunii „de ce" [24].

„— *Omule, ce-mi cați pricină . . . sunt grăbit . . .*
—Ce-*atîta grabă?*"
(CN, 28/127);
„*Zise unul către dînsul: dacă tu ne-i pute face,*
*Fata-mpăratului Roșu s-o luăm, poți merge-n pace.*
— Ce *n-o luați Domnia-Voastră, că sunteți mai tari,*
*mai mulți?*"
(CN, 28/149—151)

Fără a reteza firele prin care fenomenul se leagă — uneori destul de strîns — de tehnica versificației, mai precis de măsura versului, trebuie să constat că reducerea corpului fonetic al cuvintelor constituie o particularitate des întîlnită în vorbirea uzuală [25]. Este vrednic de luat în seamă în această privință faptul că varianta populară *a căta*, care are o silabă în minus față de corespondenta sa literară *(a că-u-ta)*, ne întîmpină mai des în dialog:

„Ce *cați* tu noaptea-n pădure" (CN, 27/116), „Elelei, ce *cați* în codri" (CN, 27/120), „Omule, ce-mi *cați* pricină?"



Scanned with OKEN Scanner

(CN, 28/127), „Ce *caţi* tu? Ce vînt te-aduce?“ (CN, 31/302), „eu mă duc să *cat* acum/ Cele două sori a tale“ (CN, 32/324), „Şi singurel te du de-ţi *cată* ţinta“ (FG, 48/59). În antume însă, atît în lirica personală cît şi în aceea a rolurilor, poetul preferă formele literare ale aceluiaşi verb: „Ce *cauţi* unde bate luna/ Pe-un alb izvor tremurător?“ *(Diana)*; „Nu *caut* vorbe pe ales“ *(Luceafărul)* etc.

*Da'* în loc de *dar* face posibilă eliminarea unei silabe întregi, atunci cînd cuvîntul următor începe cu o vocală: „*Da*-mpăratul nici gîndeşte“ (CN, 25/13), „*Da*-ntr-o sară“ (CN, 23/171) etc. Încercarea de a explica fenomenul exclusiv „propter necessitatem metricam“ ar fi naivă. Într-adevăr, aceeaşi formă „redusă“ precedă, de cîteva ori, cuvinte care încep cu o consoană: or, în astfel de cazuri, indiferent dacă se întrebuinţează forma plină, literară *(dar)* sau cea redusă, familiară *(da')* numărul silabelor din vers nu se schimbă:

*„Fost-a împărat odată şi trei fete el avea*
*Cît puteai privi la soare,* da' *la ele ca mai ba“*
(CN, 23/1—2)

*„Avea trei feciori din cari doi or fost cum or fi fost,*
*Oameni harnici şi ca lumea* — da' *cel mic era un prost“.*
(CN, 24/45—46)

Cf. „*Da'* ţiganul nici mai ştie“ (CN, 42/618); „*Da* ce-i cu cea mijlocie“ (CN, 45/655), „*Da* mă rog, bade, ajută-mi“ (CN, 45/661) etc. Realitatea este că în basmul în proză — care, potrivit afirmaţiilor lui Perpessicius, are „toate atributele oralităţii şi dictării“ (VI 616) — *da'* (= „dar“) revine cu stăruinţă atît în replici, cît şi la începutul sau la sfîrşitul multor fraze şi alineate. Iată exemple adunate de pe o singură pagină de text (VI 336):

„*da*-ntîi hai să mă duc, ... *Da* ei erau îmbrăcaţi cu iţari şi cu cojoc..., *Da* baba cea de la poartă era de-a noastră ... *Da* ce-i aici? Ce se aude? ... *Da* cine o ia? ... *Da* mirele ţiganul şedea pe trei perine de puf ... *Da* ţiganul ... *Da* Călin zice ... *Da* Călin a zis ... *da* eu am un frate de cruce cu mine“.

Faptele de acest gen sînt de o mare diversitate. Însăilez, în continuare, cîteva, fără a le mai analiza pe fiecare în parte, întrucît ele reprezintă, deopotrivă, tot atîţia indici



Scanned with OKEN Scanner

ai oralității, indiferent de avantajele „tehnice" pe care le comportă în structurarea corectă a unităților metrice:

„*Vin'încoa'* că bate luna" (CN, 28/126), „De cînd sunt n-am *văz't* turaua" (CN, 28/148), „Pe pereți icoane mîndre zugrăvite-n umbră par/ Cum că *chipur'le* din ele dintre codri mari răsar" (CN, 29/204—205), „Opt cuptoare *mînc* de pîne" (CN, 35/404), „mi-a pierit/ *Făr'* să știu nici cum, nici unde" (CN, 42/608), „Împăratu *nost'* [26] stăpîn" (PD, 86/90) etc.

O categorie masivă de forme specifice limbii vorbite și populare o alcătuiesc cuvintele de tipul lui *înalt* și al derivatelor sale, care, prin afereză, își reduc silaba inițială: *nalt* (112/86), *nălțime* (35/373, 68/80), *nălțimea* (110/5). Forma aferezată a adjectivului *înalt* este prinsă într-un context care are unele afinități lexico-stilistice cu un distih din *Freamăt de codru:* „Teiul *nalt* crescut sub geamuri/ I-au întins vro două ramuri" (SC, 110/87—88). Se încadrează aci *Naintează* (31/292), *Napoi* (48/58, 51/88), *notînd* (= „înotînd", 28/158), *poi* (= „apoi", 28/158).

Înlăturarea articolului *-l* înaintea unui cuvînt care începe cu o consoană sau, îndeobște, a consoanei finale dintr-un cuvînt oxiton nu are însă nimic a face cu „măsura": „Dar în sat*u* cela-n care ședea împăratul dornic" (CN, 24/43). În aceeași situație se află *-m* din *acum:* „Și *acu* să-mi faci hatîrul" (MF, 72/235). Această ultimă formă se bucură, în basmul în proză, de o răspîndire puțin obișnuită, trădînd un „tic" verbal, un „automatism" lingvistic al naratorului [27], care simte nevoia lui *acu* de cîte ori trebuie să lege între ele componentele povestirii. Transcriu începutul basmului:

„Era odat un Împărat ș-avea trei fete... *Acu* cele două era cum era, da cea mijlocie nici se mai povestește frumusețea ei. *Acu* cîți feciori de-mpărați și de ginărari a cerut-o, Împăratul n-a vrut să li-o dee. *Acu*-ntr-o sară a venit trei tineri și le-o cerut, da el n-o vrut să le dea. *Acu* ei o ieșit afară" (VI, 329).

Dealtfel, printre atributele oralității — atît de numeroase și de specifice basmului în proză — Perpessicius se referă în mod deosebit la „insistenta folosire a adverbului *acu*" (VI, 616).

Vorbirea uzuală solicită aproape necontenit fondul de proverbe, ziceri, expresii și locuțiuni ale limbii populare. Toate aceste categorii de îmbinări, avînd darul să coloreze



Scanned with OKEN Scanner

și să plasticizeze expunerea orală și dialogul, sînt foarte bine reprezentate în poemele de inspirație folclorică ale lui Eminescu. Sînt îndeobște cunoscute interesul, dragostea și pasiunea manifestate de marele poet pentru ,,legende și povești, proverbe și locuțiuni, adevărate nestimate ale gîndirii poporului românesc'' [28].

În publicistica sa, Eminescu a abordat în repetate rînduri, cu o competență, un bun-simț și un gust remarcabile, diferite probleme teoretice și practice referitoare la limba română. Este meritul lui Gh. Bulgăr de a fi reunit textele și de a fi alcătuit, pe baza lor, o lucrare de sinteză [29]. Cine își ia osteneala să parcurgă aceste crîmpeie din publicistica eminesciană — rămînînd uimit de acuitatea și de actualitatea punctelor de vedere formulate de poet — se convinge totodată că, dintre toate aspectele — cîte i-au stîrnit interesul —, nici unul nu i l-a reținut într-o asemenea măsură ca locuțiunile. Fragmentele manuscrise editate de Perpessicius în primele volume ale corpului operelor eminesciene atestă preocuparea stăruitoare a poetului de a extrage, din zăcămintele folclorului, lamura sufletului românesc, turnată în tiparele statornice ale proverbelor, zicerilor, locuțiunilor. ,,Această parte intraductibilă a unei limbi formează adevărata ei zestre de la moși-strămoși'' — spune poetul [30] — și poate tocmai de aceea ,,numai în limba sa omul își pricepe inima pe deplin'' [31].

Înainte de prezentarea materialului propriu-zis, precizez că voi da termenului de ,,locuțiune'' un sens mai larg decît acela pe care i-l atribuim noi astăzi [32]. Procedînd astfel, cred că respect punctul de vedere al poetului, care înțelegea prin locuțiune orice fel de îmbinare frazeologică, indiferent de gradul de stabilitate și de sudură a elementelor alcătuitoare [33].

În poemele ciclului folcloric, locuțiunile sînt la mare cinste, atît în dialog — mediul cel mai favorabil apariției lor — cît și în narațiune. Comparînd poemele acestui ciclu cu restul operei eminesciene, în ceea ce privește frecvența locuțiunilor, constatăm că ea este mult superioară în grupul celor dintîi. Pe de altă parte, îmbinările frazeologice se găsesc aci mai ,,la ele acasă'', sînt parcă mai autentice, mai zemoase, chiar dacă, pe alocurea, mîna meșteră a poetului intervine creator asupra materialului brut de care



Scanned with OKEN Scanner

dispune. Din toate aceste motive, voi înșira o listă mai bogată de exemple, păstrînd ordinea în care ele se succed în text și evitînd, deocamdată, alte criterii de clasificare.

**Călin Nebunul :** *ca mai ba* (23/2), *„două mai era cum mai era"* (23/4), *„a fost așa ș-așa"* (23/5), *„nu-ți poți da vorba"* (23/8), *cată-n față* (23/11), *scoate veste* (24/31), *„Să le ieie de neveste"* (24/33), *Stă să crească* (24/38), *„să stea cu țara de vorbă"* (24/39), *„clocește tot pe gînduri"* (24/41), *om de samă* (24/44), *„doi or fost cum or fi fost"* (24/45), *nu-i de vo samă* (24/49), *Hai și eu* (24/55), *n-are ce face* (24/56), *îmblă teleleu* (24/56), *„Nc-a ține de-urît uitucul"* (24/57), *să steie de popas* (24/59), *zi și noapte* (24/64), *s-aținte foc* (24/66), *să steie pază* (24/67), *„Va lăsa să-i prindă noaptea"* (24/70), *„să-i puie capu-n poală"* (= „să-l ucidă", 24/70), *la miez de noapte* (24/72), *calci moșia* (24/74), *vai de mama lui* (27/85), *„iar i-apucă noaptea"* (27/89), *„Nici s-a fierbe pentru tine"* (27/89), *„nici s-a țese, nici s-a toarce"* (27/96), *cît de cît* (27/98), *stă pe gînduri* (27/105), *capul o să-i răpuie* (27/108), *zare de foc* (27/119), *colinzi lumea iac-așa* (27/116), *Cot la cot* (27/117), *se cam mai duce* (27/118), *„Ce cați în codri, pepeni verzi și stele coapte?"* (27/120), *bate luna* (28/126), *să mîncăm păsat* (28/125), *„ce-mi cați pricină"* (28/127), *„nu ai nici o treabă"* (28/128), *„ziuă să nu se mai facă"* (28/130), *dete badea de colaci* (28/136), *„Unu-l leagă, altu-l ține,/ Unu-i țasălă pădurea"* (28/144), *„poți merge-n pace"* (28/150), *„o tulim urît la fugă"* (28/156), *las' pe mine* (28/158), *unul cîte unul* (29/192), *faptul nopții* (30/245), *Ce vînt te-aduce?* (31/302), *„Cu o falcă-n cer el vine și cu una în pămînt"* (31/307), *„zmeul codrilor de-aramă nu te-așteaptă cu colaci"* (31/311), *trag la o măsea* (32/313), *Nici că-mi pasă* (32/313), *rămîi cu bine* (32/324), *„Se porni din nou la drum"* (32/325), *arde inima în mine* (32/353), *„I-a căzut atît de dragă"* (25/386), *„ar fi îmflat în spate pentru ea lumea întreagă"* (25/387), *„și ei îi cade drag el"* (25/391), *ce vînt de bate-ncoace?* (35/389), *să prindă de veste* (35/392), *„Viața ta o va răpune"* (35/395), *„Vie numai, zise dînsul, ș-om vedea atunci cum plouă"* (35/396), *„Nu se dă Călin . . . nici cu una, nici cu două"* (35/397), *să auzim de bine* (36/413), *„rău ți-a merge"* (36/448), *va da Dumnezeu* (39/454), *cioara, cumu-i cioara* (39/485), *stînd de vorbă* (39/499), *„ici o stea, colo o stea"* (40/502), *„așa senin e focul, cît le numeri păru-n barbă"* (40/503), *nu zice baiu* (40/512), *„Somn greu îi varsă plumb în vinele-ostenite"* (40/521), *se pun pe șopotite* (40/522), *„inima i-o rupe"* (40/538), *ne-om prinde frați de cruce* (40/544), *am duce-o bine* (41/550), *„ți-oi da pumni"* (41/565), *O mînă de alune* (41/582 și 594), *baba, cumu-i baba* (42/595), *dă cu ghiotura* (42/595), *„Mai ghiontită, mai sucită, mai împinsă"* (42/596), *cioara cea de mire* (42/609), *trecuse pragul* (42/611), *„iaca cum . . . fața lui îi numai scrum"* (42/618), *„să-mi strici hatîrul"* (42/619), *„dar la fețe tot îmi schimbă"* (42/621), *„îi făcu hăbuci"* (42/628), *vrînd-nevrînd* (42/633), *cum e, cum nu e* (42/641), *„îl mai țin cu vorbă dulce"* (42/642), *„numai dînsul își știa inima lui"* (45/659), *„ți-ai face cruce"* (46/710), *„din cei doi făcînd fărîme"* (46/711), *rău îmi pare ca la nime* (46/712), *nici c-avu ce face* (46/713), *Mi-au bătut căciula-n creștet* (46/718), *m-au dat pe uș-afară* (46/718), *„pusei mîna pe-un cal graur"* (46/719), *nu-i de bine* (46/725).

**Fata-n grădina de aur :** *„Zîmbirea-i caldă buza-i stă s-o coacă"* (48/46), *stau locului* (48/53), *să ceară sfat* (48/56), *ține minte* (48/63), *„Fecior de-a drag"* (48/68), *„Cu bine meargă-mi și să-l ție sfîntul"* (48/70), *își aduce aminte* (51/81), *porni în lume* (51/82), *„Somnul nu voiește ca să-l fure"* (52/115), *o luă pe mîneci* (52/127), *„dă drum paserei"* (52/134), *„mi-a fost-o-ajuns urîtul"* (55/172), *„de voiți cu viață să mai suflu"* (55/183), *văzînd cu ochii* (55/193), *„piere de-a-n picioare"* (55/193), *Din zi în zi* (55/194), *nu îți trece nici prin vis* (55/198), *plec fruntea* (56/219), *„Cu ochii mei prind chipul tău slăvit"* (56/220), *nu ești de mine* (56/223), *„El o privi atunci cu ochii țintă"* (56/241), *sta de pîndă* (57/245), *„Acum mă arzi, acuma mă îngheți"* (57/280), *„să-mi fii de sama mea"* (58/287), *„drum el dă la paserea măiastră"* (60/379), *„L-apucă dorul inimei"* (58/308), *vîntului s-așterne* (60/400), *„Să ai de semenul tău a te teme"* (61/435).

**Miron și frumoasa fără corp :** *„o tuli urît de fugă"* (65/8), *Nu vă fie cu bănat* (65/25), *Nici că-i pasă* (66/34), *se leapădă de dracul* (66/36), *„se strîmbă/ Parc-ar fi pe o frigare"* (66/38), *samănă cu soiul* (66/43), *„mulți i-or fi de samă"* (69/75), *„o dorești cu dinadinsul"* (69/83), *mic și mare* (69/111), *„să țineți bine minte"* (69/112), *„a-i fi pe plac"* (69/115), *„să-i dea fata de soție"* (69/116), *ia ziua bună*(70/119), *„S-a pornit în toiul lui"* (70/124), *„Năzdrăvan într-o ureche"* (70/125), *Bat metănii* (70/135), *aruncă ochii* (70/157), *și-ndrepta ochii* (71/164), *„mîna ți-o dărui"* (71/174), *om al casei* (71/190), *anul azi-i* („azi s-a împlinit un an", 71/192), *știe dracul* (71/207), *„se duc de-a valma"* (72/208), *„pe cine/ Fata are acum în minte"* (72/222), *„Să-mi facă hatîrul"* (72/235), *„Să-mi iei fata-n însoțire"* (72/236), *ce-i fața, ce-i și muma* (72/247), *să taci molcom* (72/249), *„Tu să-i faci frumos tabietu-i"* (72/251), *să-ți vezi de treabă* (72/252), *„ologi-și făceau grabă"* (75/259), *„moșneag juca mărunta"* (75/260), *sta de strajă* (76/306), *„păru-i sta să cadă"* (79/357), *rînduri, rînduri* (80/398 și 81/457), *bine-ai venit* (81/443 și 445), *„ochii lui o sorb"* (82/494), *„Nimic ochiul nu-i mai fură"* (83/525), *rănit de moarte* (83/532).

**Povestea Dochiei și ursitorile :** *temei de codri* (83/13), *S-așterneau pustiurilor* (85/54), *cu mic cu mare* (85/68), *„lacrimile vale-mi vin"* (85/72, 86/112), *„Și frumoasă mai eram/ Cum n-a mai fost neam de neam"* (85/75—76), *„Să mă ceară în pețit"* (86/83), *cuvinte așezate* (86/87), *„Casa doar ne-o vor strica"* (86/120), *„geaba omul meu da piept"* (87/132), *cale neturnată* (87/146), *„Capăt nici nu mai aveau"* (88/167), *Față-n față* (92/287).

**Mușatin și codrul :** *„Drag i-e codrului de el"* (99/44), *dor de ducă* (100/121), *„Dor să nu mă mai apuce"* (101/125), *de ai în lume zile/ Toate dăruiește-mi-le"* (101/146), *„Să-mi fac cale pe pămînt"* (102/201), *p-ici și pe colea* (102/214), *„Ici e umbră colo soare"* (102/216), *„cu noaptea-n cap pornește"* (105/247), *„cînd s-o miji de ziuă"* (105/250), *„făcîndu-și ochii roată/ Mistuiește lumea toată"* (105/254), *„Șesuri/Ce cu ochii nu le măsuri"* (105/256).

**Peste codri sta cetatea :** *una la părinți* (110/17), *„sta domnița dusă/ Și pe gînduri multe pusă"* (112/85), *„sînt slab de-mi plîngi de milă"* (113/129).

**Fata-n grădina de aur :** *„Zîmbirea-i caldă buza-i stă s-o coacă"* (48/46), *stau locului* (48/53), *să ceară sfat* (48/56), *ține minte* (48/63), *„Fecior de-a drag"* (48/68), *„Cu bine meargă-mi și să-l ție sfîntul"* (48/70), *își aduce aminte* (51/81), *porni în lume* (51/82), *„Somnul nu voiește ca să-l fure"* (52/115), *o luă pe mîneci* (52/127), *„dă drum paserei"* (52/134), *„mi-a fost-o-ajuns urîtul"* (55/172), *„de voiți cu viață să mai suflu"* (55/183), *văzînd cu ochii* (55/193), *„piere de-a-n picioare"* (55/193), *Din zi în zi* (55/194), *nu îți trece nici prin vis* (55/198), *plec fruntea* (56/219), *„Cu ochii mei prind chipul tău slăvit"* (56/220), *nu ești de mine* (56/223), *„El o privi atunci cu ochii țintă"* (56/241), *sta de pîndă* (57/245), *„Acum mă arzi, acuma mă îngheți"* (57/280), *„să-mi fii de sama mea"* (58/287), *„drum el dă la paserea măiastră"* (60/379), *„L-apucă dorul inimei"* (58/308), *vîntului s-așterne* (60/400), *„Să ai de semenul tău a te teme"* (61/435).

**Miron și frumoasa fără corp :** *„o tuli urît de fugă"* (65/8), *Nu vă fie cu bănat* (65/25), *Nici că-i pasă* (66/34), *se leapădă de dracul* (66/36), *„se strîmbă/ Parc-ar fi pe o frigare"* (66/38), *samănă cu soiul* (66/43), *„mulți i-or fi de samă"* (69/75), *„o dorești cu dinadinsul"* (69/83), *mic și mare* (69/111), *„să țineți bine minte"* (69/112), *„a-i fi pe plac"* (69/115), *„să-i dea fata de soție"* (69/116), *ia ziua bună*(70/119), *„S-a pornit în toiul lui"* (70/124), *„Năzdrăvan într-o ureche"* (70/125), *Bat metănii* (70/135), *aruncă ochii* (70/157), *și-ndrepta ochii* (71/164), *„mîna ți-o dărui"* (71/174), *om al casei* (71/190), *anul azi-i* („azi s-a împlinit un an", 71/192), *știe dracul* (71/207), *„se duc de-a valma"* (72/208), *„pe cine/ Fata are acum în minte"* (72/222), *„Să-mi facă hatîrul"* (72/235), *„Să-mi iei fata-n însoțire"* (72/236), *ce-i fața, ce-i și muma* (72/247), *să taci molcom* (72/249), *„Tu să-i faci frumos tabietu-i"* (72/251), *să-ți vezi de treabă* (72/252), *„ologi-și făceau grabă"* (75/259), *„moșneag juca mărunta"* (75/260), *sta de strajă* (76/306), *„păru-i sta să cadă"* (79/357), *rînduri, rînduri* (80/398 și 81/457), *bine-ai venit* (81/443 și 445), *„ochii lui o sorb"* (82/494), *„Nimic ochiul nu-i mai fură"* (83/525), *rănit de moarte* (83/532).

**Povestea Dochiei și ursitorile :** *temei de codri* (83/13), *S-așterneau pustiurilor* (85/54), *cu mic cu mare* (85/68), *„lacrimile vale-mi vin"* (85/72, 86/112), *„Și frumoasă mai eram/ Cum n-a mai fost neam de neam"* (85/75—76), *„Să mă ceară în pețit"* (86/83), *cuvinte așezate* (86/87), *„Casa doar ne-o vor strica"* (86/120), *„geaba omul meu da piept"* (87/132), *cale neturnată* (87/146), *„Capăt nici nu mai aveau"* (88/167), *Față-n față* (92/287).

**Mușatin și codrul :** *„Drag i-e codrului de el"* (99/44), *dor de ducă* (100/121), *„Dor să nu mă mai apuce"* (101/125), *de ai în lume zile/ Toate dăruiește-mi-le"* (101/146), *„Să-mi fac cale pe pămînt"* (102/201), *p-ici și pe colea* (102/214), *„Ici e umbră colo soare"* (102/216), *„cu noaptea-n cap pornește"* (105/247), *„cînd s-o miji de ziuă"* (105/250), *„făcîndu-și ochii roată/ Mistuiește lumea toată"* (105/254), *„Șesuri/Ce cu ochii nu le măsuri"* (105/256).

**Peste codri sta cetatea :** *una la părinți* (110/17), *„sta domnița dusă/ Și pe gînduri multe pusă"* (112/85), *„sînt slab de-mi plîngi de milă"* (113/129).



Scanned with OKEN Scanner

**Din celelalte poezii:** *rînduri-rînduri* (NM, 116/16), *nu m-aleg cu nimica* (NM, 116/27), *„Dragostea... e cu sare și piperiu"* (DA, 120/15), *„Tare-ți poartă sîmbetele"* (DA, 120/28), *vrei nu vrei* (MD, 127/1).

Nu sînt rare textele mai ample, în care îmbinările frazeologice se succed aproape în lanț. Iată un singur exemplu, din poemul *Ursitorile:*

„Nici prea mică, nici prea mare,
*Plinuță la-ncingătoare,*
*Plinuță la sîni, la față,*
*Încît* ai ce strînge-n brațe.[34]
*Tot ce-ar zice i se cade,*
*Tot ce-ar face* bine-*i* șade,
*Și* la vorbă *de* s-o-ntinde,
Vorba dulce bine-*o* prinde,
*Și de tace iarăși place,*
*Că are* pe vino-ncoace." [35]
(94/68—77)

Este, aci, o urzeală deasă a îmbinărilor, pe care o regăsim, dealtfel, în numeroase alte locuri:

„Ha! *că* tot n-are ce face, *ș-așa* îmblă teleleu,
*Ne*-a ține de urît *uitucul ș-a păzi la noapte focul*".
(CN, 24/56—57)

Revăzînd acum listele de mai sus — care nu și-au propus, totuși, să cuprindă întregul material — mi se pare că se pot desprinde cîteva constatări cu caracter mai general.

În primul rînd, „inventarul" alcătuit se remarcă prin bogăția faptelor înregistrate, explicabilă, în parte, și datorită accepției mai elastice pe care am acordat-o termenului de „locuțiune". Dar — repet — cred că acesta era punctul de vedere al poetului însuși.

În marile poeme — de pildă în *Călin Nebunul* — repartizarea elementelor frazeologice se dovedește, de-a lungul textului, inegală, în strînsă legătură cu structura internă și cu tehnica compozițională a lucrării. Cîtă vreme ne menținem în zona națiunii epice învîrstate cu dialogul, locuțiunile împînzesc textul: în primele 160 de versuri am numărat vreo 50! Ele se răresc însă în chip simțitor — frecvența or reducîndu-se aproape de „zero" — în fragmentele descriptive, unde, în pofida unor aspecte ale oralității, se dez-



Scanned with OKEN Scanner

voltă, cu toată strălucirea ei, imaginea poetică eminesciană. Astfel, ocupînd cam 20 de versuri (p. 28—29, v. 162—180), descrierea nopții, a peisajului selenar și a „cetățuii" se desfășoară într-o suită sărbătorească a imaginii, care impun elevarea stilului, și, ca atare, excluderea elementelor caracteristice oralității, deci și a îmbinărilor frazeologice. Iată primele versuri ale acestui fragment :

„Luna iese dintre codri, noaptea toată stă s-o vadă,
Zugrăvește umbre negre peste giulgiuri de zăpadă
Și mereu ea le lungește și suind pe cer le mută,
Parcă fața-i cuvioasă e cu ceară învăscută..."

Oscilații similare de frecvență — în funcție de factorii „interni" amintiți mai sus — sînt sesizabile de-a lungul întregului poem.

Reține apoi atenția faptul că, pentru a exprima aceeași idee, poetul recurge uneori la mai multe locuțiuni, reușind să evite, astfel, repetiția și monotonia. Ca să apreciem cît mai exact valoarea procedeului, voi aminti că, în structura basmelor, anumite întîmplări se repetă, de obicei de cîte trei ori, cu deosebiri infime de la un caz la altul [36]. În asemenea condiții, alternanța sinonimelor vădește o intenție artistică, aducînd cu sine, în planul expresiei, o remarcabilă notă de varietate. Cum este și firesc, în lumea basmelor devenim martori la teribile încleștări de forțe, care se termină, mai totdeauna, cu suprimarea unuia dintre combatanți. Actul „uciderii" va fi, deci, redat printr-o amplă serie de îmbinări frazeologice aflate în raport de sinonimie : *a pune capu-n poală* (24/70), *a răpune capul* (27/108), *a face hăbuci* (42/628), *a face fărîme* (42/711), *a veni de hac* (71/207) etc.

E de remarcat, în cadrul aceleiași probleme, alternanța dintre „*a-l prinde* noaptea" (24/70) și „a-l *apuca* noaptea" (27/85). Sinonimia parțială a celor două verbe face posibilă întrebuințarea lor alternativă în structura expresiilor citate. Menționez că, în ceea ce privește versificația, nu există nici o piedică în calea reluării primei expresii. În loc de : „iar i-*apucă* noaptea", poetul putea să repete locuțiunea folosită anterior, fără a prejudicia corectitudinea versului : „iar îi *prinde noaptea*". În ambele cazuri, schema metrică rămîne aceeași (– ◡ – ◡ – ◡).

Cred că precizarea de mai sus demonstrează, încă o dată, că, atunci cînd analizăm versurile unui poet autentic, explicarea unor fenomene lingvistice prin succesiunea exercitată de factorii „tehnici" — rimă, ritm, măsură — se dovedește, cel puțin uneori, pe cît de comodă și de tentantă, pe atît de amăgitoare.

Aceeași preocupare de a introduce o notă de diversitate în planul expresiei lingvistice — atunci cînd evenimentele se repetă în condiții identice sau similare — condiționează, probabil, unele modificări de detaliu în structura expresiilor cu care primele două fete de împărat — curioase să afle motivele sosirii lui Călin — răspund vorbelor lui de bineț e : „Ce vînt te-*aduce*?" (31/302) ; „Ce vînt te *bate*-ncoace?" (35/389).

Mai ales în dialog, un număr relativ mare de locuțiuni redau ideea de amenințare. Iată cîteva, în ordinea — aproximativă — a gradului crescînd de intensitate : *rău ți-a merge* (36/448), *nu-i de bine* (46/725), *om vedea atunci cum plouă* (35/396), *Zmeul codrilor de-aramă nu te-așteaptă cu colaci* (31/311), *Cum venișsi nu te-i întoarce/ Nici s-a fierbe pentru tine, nici s-a țese, nici s-a toarce* (27/95).

Mișună, de asemenea, expresiile populare — adesea sinonimice — care situează în t i m p evenimentele narate : *zori de zi* (40/531) și *zori de ziuă* (113/159), *cu noaptea-n cap* (105/217), *cînd s-o miji de ziuă* (105/250) ; *la miez de noapte* (24/72) sau *la miezul nopții* (24/80), *faptul nopții* (30/243, cf. *Strigoii : faptul zilei*, I 90/280).

Multe dintre locuțiunile înșirate anterior se impun prin forța lor evocativă, prin capacitatea lor de a crea imagini și de a pune în mișcare fantezia. Astfel, împăratul *„clocește* tot pe gînduri" (24/41) ; Miez-de-noapte caută prin pădure, potrivit lui Călin, *pepeni verzi și stele coapte* (27/120) ; cînd zmeii îl înșfacă pe Călin, unul dintre ei îi *țasălă pădurea* (28/144) ; strecurîndu-se în tabăra zmeilor, tocmai cînd se pregătea un ospăț strașnic, năzdrăvanul de Călin exclamă, schimbînd persoana gramaticală : *dete badea de colaci* (28/136) ; cutare din zmei vine *Cu o falcă-n cer... și cu una în pămînt* (31/307) ; baba, ca să poată răzbate de la nuntă, *dă cu ghiotura să treacă* (42/595) ; iar cutare personaj se schimonosește *Parcă-ar fi pe o frigare* (66/38).



Scanned with OKEN Scanner

Nici una din expresiile citate nu figurează în basmul neversificat. Toate sînt introduse de poet, care le auzise și le reținuse — din alte povestiri sau din vorbirea populară — datorită plasticității lor. Cîteodată el intervine, asupra materialului frazeologic popular, cu note personale care măresc puterea sugestivă a îmbinărilor. Am impresia — o afirmație categorică ar fi, poate, riscată — că, în versul „Elelei! Ce cați în codri, *pepeni verzi și stele coapte*" (27/120), „locuțiunea" subliniată — exprimînd ideea de „ceva imposibil de găsit" — este plăsmuită de Eminescu. Asocierea dintre componentele ei — pepeni și... stele — este derutantă, dar ea caracterizează aidoma exuberanța imaginativă a personajului, fantezia lui dezlănțuită: nu degeaba lumea îi zicea „Călin *Nebunul*"! Sintagma *pepene verde* este, dealtfel, curentă, iar în alcătuirea ei epitetul cromatic are valoare restrictivă, căci, așa cum cu toții știm, există și *pepeni galbeni*. În expresia eminesciană, păstrîndu-și acest sens care-l situează într-un raport de antonimie parțială cu *galbeni*, epitetul *verzi* intră, într-o a doua relație antonimică, de asemenea parțială, cu *coapte*, și dezvoltă, ca atare, înțelesul secundar de „crud". În orice caz, expresia este pe cît de inedită, pe atît de specifică modului de a gîndi și de a vorbi al personajului care o rostește.

Un coeficient ridicat de oralitate aduc îmbinările bazate pe repetiții: *mai era cum mai era* (23/4), *așa ș-așa* (23/5), *or fost cum or fi fost* (24/45), *cot la cot* (27/117), *cît de cît* (39/459), *baba, cumu-i baba* (42/595), *iaca cum și iaca cum* (42/617), *vrînd-nevrînd* (42/633), *cum e, cum nu e* (42/641), *rînduri, rînduri* (80/38, 81/457 și 116/16), *neam de neam* (85/76), *vrei nu vrei* (127/1) etc. Cîteva sînt însușite de poet tale-quale din basmul în proză: *Acu cele două erau cum era, dar cea mijlocie...; Doi erau cum erau, da unul era prost, ședea-n cenușă și-l chema Călin Nebunul* (VI 329). Reluarea copulei în propoziția predicativă marchează intenția povestitorului oral de a nu lungi vorba sau de a sugera, în lipsa unor epitete nuanțate, o stare de „mediocritate", de frumusețe obișnuită, în cazul celor două fete de împărat, și de posibilități intelectuale modeste, în cazul celor doi flăcăi. Intenția de a „rezuma" unele întîmplări deja cunoscute — pentru ca atenția ascultătorului să nu

Scanned with OKEN Scanner

ostenească — este evidentă în următorul pasaj din basmul în proză :

„Zice-mpăratul :
— Cum, voinice, inelul fetei mele a ajuns la D-ta ?
— Împărate Prea-nălțate ! *iaca cum și iaca cum*". (VI 336)

Eminescu a transcris aproape exact acest fragment, menajînd în special expresia finală, savuroasă prin concizia ei :

„Zice-atuncea Împăratul : — Cum, voinice, și cu cale
A ajuns inelul fetei în mînile dumitale ?
— Împărate preanălțate, *iaca cum și iaca cum.*
Da țiganul nici mai știe, fața lui îi numai scrum". (42/615)

●

Aspectul atît de pregnant o r a l al basmelor versificate adaugă note distincte profilului stilistic eminescian. Descoperim cu uimire chipul acesta — familiar și apropiat — al marelui poet, pe care restul operei sale nu ne îngăduie să-l întrezărim...

## *NOTE*

[1] Vezi **M. Eminescu,** *Opere*, VI, Literatura populară, ediție critică îngrijită de Perpessicius, EA, 1963.

[2] Despre *Călin Nebunul* vezi **G. Călinescu,** *Estetica basmului*, EL, 1965, passim ; p. 68—69, 208—209 ; Perpessicius, *Opere*, I 399, unde sînt amintite, cu aprecieri favorabile, și contribuțiile lui **D. Murăraşu :** *Călin Nebunul*, București, 1934, studiu și text, reluate în M. Eminescu, *Literatura populară*, Scrisul românesc, Craiova, 1936.

[3] Observații interesante în legătură cu această problemă la **Boris Cazacu,** *Limbă vorbită, limbă scrisă, stil oral*, în *Studii de stilistică*, EL, 1966, p. 29—37.

[4] Vezi și **Mihai Pop,** *Mihai Eminescu și folclorul*, LL, 9, 1965, p. 237.

[5] „Există deci serii istorice ale stilului și împrejurarea aceasta permite nu numai studiul stilistic al unui scriitor, ci al literaturii unei perioade întregi" — observă **Tudor Vianu :** *Cercetarea stilului*, în *Probleme de stil și artă literară*, ESPLA, 1955, p. 221.

[6] **Iorgu Iordan,** *Limba lui Creangă*, în *Contribuții* ..., I, 142.

[7] Cu privire la constituirea dialogului ca „procedeu literar", vezi **Tudor Vianu,** *Etape din dezvoltarea artistică a limbii române*, LL, 5, 1961, p. 8—10 (republicat în St. st., p. 122—124).



Scanned with OKEN Scanner

[8] Vezi și **G. I. Tohăneanu,** *Expresia artistică eminesciană,* p. 120—127.

[9] În legătură cu basmul în proză, vezi **Perpessicius,** *Opere,* VI, 615—616.

[10] În comparație cu Coșbuc, la care „Aria liricii de roluri este mult mai întinsă", „Eminescu rămîne, în primul rînd, un reprezentant al liricii personale" — remarcă **Tudor Vianu,** *Atitudinea și formele eului în lirica lui Eminescu,* în SLR, p. 305.

[11] Formă regională de vocativ, întrebuințată și de Alecsandri, în poezia *Codrul;* „Arde-mi-te-ai *codri* des" (v. 1); „Alei ! *codri* blestemat !" (v. 8). Vezi **V. Alecsandri,** *Opere,* III, Poezii, EPL, 1966, p. 278.

[12] În basmul în proză : „cîne de zmău" (VI 334).

[13] Interjecția *hăi* este întrebuințată în Moldova și Transilvania, mai ales „după un apelativ feminin, sau după un nume propriu de femeie, la vocativ" (DL, s.v.).

[14] Un maestru în arta de a reda nuanțat aceste forme de „bineți" — atît de caracteristice vorbirii populare românești — este Mihail Sadoveanu. Vezi și **Tudor Vianu,** *Înțelepciune și politețe,* în SLR, p. 507 și urm.

[15] Mă refer la formele de plural, larg atestate mai jos.

[16] Despre interjecție și despre valorile ei expresive, vezi $GA_2$, I 421—430; **Iorgu Iordan,** *Stilistica,* p. 93.

[17] **Iorgu Iordan,** *Limba lui Creangă,* în *Contribuții . . .,* I, 146.

[18] Vezi *Clasificarea interjecțiilor după sens,* în $GA_2$, I 423—429.

[19] Despre situația specială a lui *hai(de)* vezi **Iorgu Iordan, Valeria Guțu, Romalo, Alexandru Niculescu,** *Structura morfologică a limbiii române contemporane,* ES, 1967, p. 300.

[20] Atestat și la Alecsandri, vezi DA, DL, s.v.

[21] Cu privire la lungirea sunetelor și la valoarea afectivă a fenomenului, vezi **Iorgu Iordan,** *Stilistica,* p. 52 și urm.

[22] Despre imprecații vezi **Iorgu Iordan,** *Limba lui Creangă,* în *Contribuții . . .,* I, 148.

[23] Numeroase fenomene similare apar în proza lui Creangă, vezi **Iorgu Iordan,** *lucr. cit.,* passim.

[24] Exemple numeroase în DA, DL, s.v.

[25] Româna vorbită cunoaște numeroase asemenea cazuri de sincopă, care pot fi cu ușurință valorificate în poezie.

[26] *Nost'* revine adesea în versurile lui Goga : „Înstrăinatul *nost'* tezaur" *(Oltul)* „Curatul chip al farmecelor firii/ Să scînteie cînd glasul *nost'* cuvîntă" *(Cîntăreților de la oraș)* etc.

[27] „Adverbul *acu* apare consecvent pentru a marca începutul frazelor. Este un mijloc oral de demarcare sintactică și subliniere expresivă" — menționează **Mihai Pop,** *Mihai Eminescu și folclorul,* p. 141.

[28] Citat după **Gh. Bulgăr,** *Problemele limbii literare în concepția scriitorilor români,* EDP, 1966, p. 171.

[29] Vezi nota precedentă.

[30] La **Gh. Bulgăr,** *lucr. cit.,* p. 147.

[31] Ib., p. 136.



Scanned with OKEN Scanner

[32] Cu atît mai mult cu cît „pînă la ora actuală, problema criteriilor de delimitare a locuțiunilor a rămas . . . controversată" (**Sorin Stati,** *Teorie și metodă în sintaxă*, EA, 1967, p. 48, nota 16).

[33] În legătură cu problema locuțiunilor, vezi $GA_2$, I, passim și **Florica Dimitrescu,** *Locuțiunile verbale în limba română*, EA, 1958.

[34] Versuri foarte asemănătoare în *Scrisoarea V*:

„*Nu e mică, nu e mare*, nu-i subțire, ci-*mplinită*
*Încît ai ce strînge-n brațe* — numai bună de iubită". (I 159)

[35] Cf. *Scrisoarea V*:

„Tot ce-ar zice i se cade, tot ce face-i șade bine
Și o prinde orice lucru, căci așa i se cuvine". (I 159)

[36] Vezi **G. Călinescu,** *Estetica basmului*, capitolul intitulat „*Stereotipia*", p. 317 și urm.

# SINONIMIA UNOR EPITETE CROMATICE ÎN POEZIA LUI EMINESCU*

Culoarea este una din însușirile cele mai pregnante ale obiectelor, iar policromia naturii prilejuiește ochilor noștri multe clipe de încîntare. Sensibilitatea la jocul de culori, lumini și umbre care diversifică și împodobesc chipul firii, constituie o trăsătură dominantă a poeziei eminesciene, iar consecința ei, în planul lingvistic, va fi frecvența epitetelor cromatice[1]. Ele se realizează fie prin termeni uzuali, de obicei adjective (*alb*[2], *albastru*, *galben*, *negru*, *roș*, *verde* etc.), fie prin sinonime parțiale, metaforice. Pentru a exprima pe acestea din urmă, tradiția literară a veacului recurge la atribute substantivale cu prepoziții *(de zăpadă, de nea, de ninsoare, de omăt; de argint, de marmură, de aur, de coral, de purpură, de rubin)* sau la adjectivele corespunzătoare — derivate pe teren românesc *(argintiu, argintos; aurit, auriu, auros; purpuriu; rubiniu, rubinos*[3]*)* ori împrumutate direct din rezervorul neologismelor latino-romanice *(argénteu, áureu, marmóreu, purpúreu*[4]*)*. De bună seamă, nu toate aceste grupuri de epitete se bucură de același prestigiu în ochii poetului. Cele din ultima categorie, de pildă, reprezintă tot atîtea apariții sporadice, care, cu excepția unuia singur *(marmóreu*[5]*)*, nu depășesc nivelul ciornelor, al variantelor, al postumelor.

Dintre numeroasele epitete cromatice care dezvoltă, în poezia lui Eminescu, ample serii sinonimice, mă voi opri, deocamdată, asupra lui *galben*, propunîndu-mi ca, după cîteva observații preliminare, să urmăresc, rapor-

---

* Cu referire specială la poemul *Călin*.

tîndu-le la conținut, diferitele sale sinonime precum și criteriile întrebuințării lor alternative în poemul *Călin*.

●

Seria care începe cu *galben* ca termen „neutru" cuprinde, mai întîi, pe *bălai* — sinonim popular — și pe *blond*, *blondin* — sinonime neologice. Ea se lărgește însă considerabil datorită celor parțiale, metaforice[6]: *de aur*, *aurit*, *auriu*, *auros*, *áureu*. Numind aceeași însușire cromatică, obiectivă, fiecare dintre aceste epitete aduce îmbinării în care este încadrat sunetul său distinct.

Cred că este necesar să inserez, aici, o precizare de ordin metodologic. Scopul cercetării de față nu este acela de a analiza toate situațiile contextuale în care unul sau altul din sinonimele cromatice de mai sus pot fi identificate[7]. Pornesc de la constatarea — care se impune oricui — că, în universul vizual eminescian, *galben* și substitutele sale îndeplinesc două funcții de bază: prima, raportabilă la un anumit ideal de frumusețe feminină, iar a doua, la predilecția poetului pentru peisajul selenar[8]. *Galben* și toți ceilalți termeni ai seriei sînt, prin urmare, determinante ale părului și epitete, uneori personificatoare, ale aștrilor nocturni[9]. Dealtfel, între pămînt și cer, între lumea cosmică și cea terestră, viziunea artistică eminesciană stabilește zone de contact și interferență cu ajutorul unei duble „punți" cromatice. După cum „Floarea *albastră*" — în oricare din întruchipările sale — poartă în ochi un crîmpei răsfrînt din „nemarginile"[10] cerului:

*„Și răzimat pe spată al zeilor fiastru*
*Privea-n ochii miresei al cerului* albastru"
(*Gemenii*, IV 417/155—156),

tot așa luna este „O regină junǎ, *blondă*[11] și cu brațe de argint" (*Memento mori*, IV 125/423), petrecută de alaiul stelelor[12] care se împrăștie pe boltă „ca *de aur* sfinte flori" (*Memento mori*, IV 130/594). La aceste două categorii de situații — cele mai semnificative, pe cît se pare — voi circumscrie, așadar, aria de recoltare a materialului de fapte pe care se întemeiază observațiile și concluziile mele.

Oricine cunoaște, cît de superficial, poezia preeminesciană, își dă repede seama că nici unul din termenii incluși



Scanned with OKEN Scanner

în seria de sinonime ale lui *galben* nu a fost introdus în limba poetică a veacului său de Eminescu însuşi. El îi putuse afla pe toţi în operele înaintaşilor săi — de pildă, la Bolintineanu, care izbuteşte, uneori, să întrunească, în spaţiul îngust al unui distih, trei din epitetele înşirate mai sus :

„*Şi cu ochii ei albaştri, şi genele-i* blondine,
*Şi faţa-i* bălăioară, *şi părul-i* auros".
(I 289)

Dimpotrivă, se poate afirma că Eminescu simplifică seria, renunţînd la unele sinonime *(bălan, plăviţ, plăviu)* şi la formaţiile diminutivale *(bălăior, gălbior)*, care — destul de răspîndite, mai ales la sfîrşitul versurilor, în poezia populară — beneficiau de toată solicitudinea poeţilor vremii [13].

Dar, chiar în cadrul seriei astfel simplificate, poetul operează, în perspectiva evoluţiei mijloacelor sale artistice, o selecţie riguroasă.

Dintre epitetele n e m e t a f o r i c e, neologismele — *blond, blondin* — apar, cu o anumită stăruinţă, numai în prima perioadă a creaţiei eminesciene : „bucle... *blondine*" (*La Heliade*, I 17), „Al ruinei geniu *blond*" (*Lidia*, IV 6/16), „demon cu ochi mari, cu părul *blond*" (*Venere şi Madonă*, I 30), „Ea? o fiică e de rege, *blondă*-n diadem de stele" (*Înger şi demon*, I 52). Ulterior, neologismul este „atenuat" de calitatea comparaţiei : „fecioară *blondă* ca spicul cel de grîu" (*Strigoii*, I 92). În *Memento mori*, *blond* este epitet al lunii, într-un context în care substantivul determinat se află la plural : „cîrduri lungi de *blonde lune*" (IV, 121/138). În creaţiile antume tîrzii, epitetul poate fi încă semnalat, dar cu totul sporadic : „Peste capul *blond* al fetei zboară florile ş-o plouă" (*Scrisoarea IV*, I 154).

De o anumită frecvenţă, în anii debutului, se bucură *galben*, încadrîndu-se firesc, ca determinant al aştrilor nocturni, în peisajul eminescian : *galbenă stelă* (*Amicului F.I.*, I 27), *galbena steauă* (*Nu e steluţă*, IV 8/10), „*galbena*... faţă" a lunii (*Horia*, IV 7/4). Deşi după 1870 frecvenţa lui, cel puţin în rîndul poeziilor antume, se restrînge, îl regăsim totuşi, pe alocurea, mai cu seamă ca epitet al părului : „Fruntea albă-n părul *galben*/ Pe-al meu braţ încet s-o

culci" (*Dorința*, I 75) [14], „Viță...*galbenă* de păr" (*Pajul Cupidon*, I 108).

Din categoria epitetelor metaforice, cel preferat de Eminescu, în anii marilor sale biruințe poetice, este, fără îndoială, sinonimul popular *bălai*. El cumulează funcțiunea de determinant cromatic al p ă r u l u i, cu aceea de epitet personificator al l u n i i :

„*Din valurile vremii, iubita mea, răsai,*
*Cu brațele de marmur, cu părul lung,* bălai"
(I 213) ;

„*Luna...luna iese-ntreagă, se înalț-așa,* bălaie
*Și din țărm în țărm durează o cărare de văpaie*".
(*Scrisoarea IV*, I 154)

Stăruie, în mintea tuturor, chemarea lui Hiperion (I 172) :

„*O, vin', în părul tău* bălai
*S-anin cununi de stele*"

rămasă, pînă la urmă, fără ecou :

„*Miroase florile-argintii*
*Și cad, o dulce ploaie,*
*Pe creștetele-a doi copii*
*Cu plete lungi,* bălaie".
(I 179)

Faptul că epitetul în discuție încheie, de obicei, versul, iar, uneori, chiar strofa — asigurînd rime „pline" — îi sporește, prin pauza impusă de consumarea unităților metrice respective [15], prestigiul stilistic. În *Lasă-ți lumea...*, epitetul punctează însă sfîrșitul î n t r e g i i poezii, prelungindu-și astfel, dincolo de hotarul versului final, rezonanța, amplificată de poziția sub accent a vocalei de maximă apertură *(á)*. Iată ultima strofă :

„*Numai luna printre ceață*
*Varsă apelor văpaie,*
*Și te află strînsă-n brațe,*
*Dulce dragoste* bălaie".
(I 210)

Grupa sinonimelor metaforice însumează — așa cum am avut deja prilejul să amintesc — pe *(de) aur*, *aurit*, *auriu*, *auros*, *áureu*. O primă precizare se impune: cu excepția lui *(de) aur*, toate celelalte — al căror uz fusese consfințit de tradiția literară preeminesciană — dispar din creațiile antume ale maturității. Identificabil chiar în prima poezie publicată de Eminescu („pleiada-ți *auroasă* și senină", *La mormîntul lui Aron Pumnul*, I 3), *auros* alternează cu *auriu*, în *Misterele nopții* (I 13—14). Ambele epitete se află la început de vers, determinînd același substantiv *(stele)*. Alternanța lor nu se explică prin presiunea rimei — strofele poeziei au o asemenea structură, încît primul vers, adică tocmai acela în care ambele epitete figurează (*auros*, în strofa 1, *auriu*, în strofa 7), este „stingher", nerimînd cu nici unul din celelalte —, ci prin dorința tînărului poet de a valorifica posibilitățile sinonimice ale limbii, de a cunoaște cît mai temeinic virtualitățile ei sonore și expresive.

Participiul adjectiv *aurit* este întrebuințat destul de rar, în postume. Îl putem afla, ca determinant al părului, în episodul Daciei din *Memento mori* — printre trăsăturile din care se alcătuiește portretul zînei Dochia: „Pe-umăr gol doniță albă — stemă-n *părul aurit*" (IV 128/534).

Cît despre *áureu*, ca și alte formații analoge [16], Eminescu îl găsise în *Michaida* lui Heliade: „Iar somnul învîrtise *aúreea* sa veargă" (I 211/384), „vasul cel sacru/ Se leagănă ușure pe-*aureea*-i catenă" (I 215/475). În poezia eminesciană acest latinism savant nu are acces decît în postume: „*aurea* speranță" (*Mira*, I 373/156), „părul cel de-*aùree* [17] mătasă" (*Memento mori*, IV 127/482).

Abia dacă mai este necesar să adaug că, dintre epitetele metaforice, *(de) aur* este cel preferat. Luna este „copila cea *de aur*, visul negurii eterne" (*Scrisoarea IV*, I 154), iar îmbinarea „păr *de aur* [18] moale" devine familiară oricărui cititor. Mai puțin cunoscut este însă un vers din *Memento mori*, în care metafora devine totală:

*„Aurul pletelor strecoară prin mînuțele-i de ceară".*
(IV 127/484)

Acest tip de structură metaforică este reluat și dezvoltat într-un pasaj semnificativ din *Odin și Poetul*:



Scanned with OKEN Scanner

*„Și nu te temi că* aurul din plete-*ți*
*Se va topi în stele — și că păru-ți*
*Amestecat cu ele-ar străluci*
*În noaptea albastră a acestei lumi".*
(IV 108/207—210)

Preferința poetului pentru epitetul *(de) aur* — în comparație cu derivatul adjectival corespunzător *auriu* — este de netăgăduit. Care să fie însă explicația randamentului stilistic superior al epitetului exprimat prin substantiv? Numind obiectul însuși, epitetul substantival are un caracter mai p l a s t i c, mai ușor „reprezentabil" decît cel adjectival, a cărui concretețe se subțiază prin derivare. Reprezentarea obiectului posesor al unei însușiri care se înscrie în planul vizualității se realizează nemijlocit prin epitetul substantival și, mijlocit, prin cel adjectival, iar metafora, implicită amîndurora, are un grad mai mare de transparență în cazul celui dintîi. Pe de altă parte, valorificînd cu precădere pe cea cromatică, epitetul *de aur* însumează și alte nuanțe — bogăție, strălucire, densitate, valoare — mai mult sau mai puțin difuze, pe care contextul are darul să le actualizeze. Din mănunchiul acestor sugestii latente, derivatul adjectival selectează și izolează una singură, celelalte rămînînd „neactualizate". *Auriu* înseamnă, așadar, „ca aurul", dar numai în ceea ce privește c u l o a r e a. Rezultă de aci că *auriu* este un epitet s i m p l u, în timp ce *de aur* ni se învederează ca unul încărcat cu valori stilistice m u l t i p l e, angajînd gîndirea și imaginația noastră pe diferite direcții asociative, care, în receptarea enunțului poetic, se interferează.

●

În lumina acestor considerații — prea lungi ca să mai poată fi numite „preliminare" — îmi propun să examinez, în a doua parte a cercetării, seria sinonimelor în discuție, așa cum este reprezentată în *Călin*. Dintre componenții ei apar în acest poem patru și anume : *galben, bălai, de aur, (ca) de peteală*. Lectura atentă a textului prilejuiește constatarea că distribuția și alternanța lor nu sînt accidentale, ci raportabile la procedeele compoziționale diferite, care — ele înșeși — alternează de-a lungul poemului.



Scanned with OKEN Scanner

Distingem mai întîi un amplu strat n a r a t i v: situîndu-se, oarecum, „în afara" evenimentelor, poetul relatează la persoana a III-a, ca martor ocular, substanța narațiunii sale. În fragmentele acestea podoabele discursului poetic își etalează întreaga lor strălucire. Printre ele înregistrăm și cele două epitete metaforice ale părului — *de aur* și *(ca) de peteală* — care nu depășesc niciodată limitele stratului narativ. Întrebuințarea lor se mărginește, așadar, la zonele stilistice mai „înalte" ale poemului, în cadrul cărora expunerea abandonează tonul scăzut și intim al conversației uzuale. Iată și textele:

„Răsfiratul *păr de aur* peste perini se-mprăștie"
(I 79);
„Drept în creștet o sărută pe-al ei *păr de aur* moale"
(I 84);
„La pămînt mai că ajunge al ei *păr de aur* moale"
(I 85);
„Ea-și acopere cu mîna fața roșă de sfială,
Ochii-n lacrimi și-i ascunde într-un *păr ca de peteală*".
(I 82)

Pe alocurea, capacitatea de „obiectivare" a poetului slăbește. Furat de învîrtejirea sentimentelor și a emoțiilor, el simte nevoia de a-și admonesta eroii: „O, tu crai cu barba-n noduri..." (I 83). Povestind amărăciunea copilei însingurate, Eminescu începe acest episod la persoana a III-a, dar, după numai două versuri, adoptă formula expunerii adresate [19]:

*„S-au făcut ca ceara albă fața roșă ca un măr,*
*Și atîta de subțire, să o tai c-un fir de păr.*
*Și cosița ta* bălaie *o aduni la ochi plîngînd,*
*Inimă făr' de nădejde, suflete bătut de gînd".*
(I 82)

Așa cum se poate constata, schimbarea tehnicii compoziționale apropie tonul expunerii de acela, familiar, al dialogului, chiar dacă nu este vorba de o replică propriu-zisă. Una din consecințe va fi — în problema care ne interesează — renunțarea la epitetul metaforic *de aur* și opțiunea pentru sinonimul popular *bălai*, mai potrivit cu noile condiții contextuale.

Scanned with OKEN Scanner

Același epitet revine pe buzele personajelor [20], de pildă atunci cînd Călin îndreaptă spre fata de împărat, care se află de față, cuvintele iubirii sale :

*„Cînd pierdută razimi fruntea de-arzătorul meu obraz,*
*Părul tău* bălai *și moale de mi-l legi după grumaz,*
*Ochii tăi pe jumătate de-i închizi, mi-ntinzi o gură,*
*Fericit mă simt atuncea cu asupra de măsură".*
(I 82)

O ipostază a dialogului este și aceea a monologului i n t e r i o r [21]. Privindu-se în „păretele de-oglinzi", fata de împărat are revelația propriilor sale farmece, pe care și le destăinuie sie înseși. Sentimentul delicat de sfială care o împresoară în acele clipe („Și atunci *de sfiiciune* mi-iese sîngele-n obraz") o determină să aleagă, pentru grațiosul său „autoportret", epitetele cele mai puțin înflorite :

*„Și mă-mbrac în părul* galben *ca în strai ușor țesut".*
(I 80/65)

Alternanța *galben/ bălai/ de aur/ (ca) de peteală* în poemul *Călin* poate fi deci raportată nu numai la intenția — firească și ea — de evitare a monotoniei, ci și la unele trăsături ținînd de contextul lingvistic și situațional [22] în care cei patru termeni apar. *Galben* și *bălai* sînt identificabili doar în fragmentele d i a l o g a t e (în sensul strict sau larg al cuvîntului), care comportă solicitarea unor elemente lexico-stilistice apropiate de ambianța destinsă a conversației. Dimpotrivă, în pasajele n a r a t i v e, unde tonul se înalță și se împodobește, ne întîmpină epitetele metaforice *de aur* și *(ca) de peteală*. Cele patru sinonime se grupează astfel simetric două cîte două : de o parte, termenii proprii — folosiți numai în stratul dialogat — de alta, cei metaforici — întrebuințați numai în narațiune.

Sinonimia acestor patru termeni exprimînd, toți, aceeași însușire cromatică, precum și succesiunea lor alternativă în funcție de anumite criterii — pe care am încercat să le delimitez mai sus—sînt edificatoare pentru sensibilitatea lingvistică a lui Eminescu și pentru strădaniile poetului de a obține mijloace mobile și nuanțate de exprimare, racordate pe deplin la conținutul enunțului poetic.



Scanned with OKEN Scanner

Se confirmă, prin urmare, și cu acest prilej, caracterul destul de neomogen al noțiunii de „limbaj poetic". Tendința acestui limbaj de a se îndepărta de vorbirea uzuală — diferențiindu-se de ea și, într-o anumită măsură, opunîndu-i-se printr-un ansamblu de particularități puternic individualizatoare — poate fi oricînd contariată de o serie întreagă de factori, de pildă, de simpla modificare a tehnicii „compoziționale", care — așa cum aș fi dorit să fi reieșit din analiza întreprinsă — reclamă, în poemul *Călin*, s t r a t i f i c a r e a unor epitete cromatice aflate în raport de sinonimie.

Resursele expresive ale limbii, pe de o parte, spiritul selectiv al poetului, pe de alta, oferă cercetătorului angajat într-o asemenea investigație prilejul unor disocieri utile.

## *NOTE*

[1] Sugestii interesante la **Rosa del Conte,** *La sensibilità cromatica di Eminescu*, în *Omagiu lui George Oprescu*, EA, 1961, p. 119 și urm.; în studiul său clasic *Epitetul eminescian* — republicat în volumul *Despre stil și artă literară*, ET, 1965, p. 159—215, iar, după cîțiva ani, în St. st., p. 144—181, **Tudor Vianu** abordează, din treacăt, și problema epitetelor cromatice; vezi și **Luiza Seche,** *Cromatica eminesciană*, CL, nr. 2, 1971, p. 371—388.

[2] Pe lîngă epitetele cromatice exprimate prin adjective „rădăcini", Eminescu recurge la derivatele lor și la unele forme flexionare nepersonale ale verbelor corespunzătoare: „Două umbre *albicioase*" (*Misterele nopții*, I 12/11), „*roz-albie*" (*De-aș avea*, I 2/13), „bolta *alburie*" (*De cîte ori iubito...*, I 114/3); „maluri *gălbii*, șese" (*Egipetul*, I 43/3), „icoane sînte și *îngălbenite*" (*Care-o fi în lume?*, IV 19/4). În schimb, poetul evită — încă din prima perioadă a creației sale, cînd celelalte derivate sînt mai frecvente — formațiile diminutivale de tipul *gălbior, roșior* etc., atît de solicitate de înaintașii săi (Bolintineanu, Alecsandri ș.a.).

[3] Derivatele adjectivale în *-os*, exprimînd, metaforic, nume de culori, erau răspîndite în poezia vremii. Pentru Alexandrescu luna este un „glob *rubinos*" (I 74/13), iar Heliade evocă „Razele *rubinoase*" ale soarelui în apus (I 178/2). La Eminescu asemenea derivate nu se întîlnesc decît în creațiile adolescenței, ulterior, numai în variante și în postume. Singurul care rezistă este *argintos:* expresia „pulbere-*argintoasă*" încheie unul din versurile *Scrisorii IV* (I 152/24).

[4] La Eminescu, adjectivele neologice din această categorie își păstrează, de obicei, accentuarea din latină și italiană.



Scanned with OKEN Scanner

[5] În *Lucea,ărul*, sînt evocate „*Marmóreele* braţe" ale lui Hiperion.

[6] Epitetele metaforice sînt, de obicei, determinante complexe, implicînd o adevărată reţea de direcţii asociative, dintre care — în cazurile enunţate mai sus — numai *una* este cea cromatică. De aceea sinonimia lor cu termenii proprii corespunzători este, bineînţeles, numai p a r ţ i a l ă. Acesta este raportul dintre *de aur* şi „galben", dintre *de argint, de zăpadă, de marmură* şi „alb" etc.

[7] De pildă „*galbenele file*" (*Scrisoarea III* 130) sau, mai cu seamă, „*galbenul* mormînt" (*Mira*, I 370/18). Această din urmă întrebuinţare a epitetului — prin atmosfera întregului fragment în care el este angrenat — aduce în minte observaţiile lui Bacovia : „Fiecărui sentiment îi corespunde o culoare. Acum, în urmă, m-a obsedat galbenul, culoarea deznădejdii. De aceea ultimul volum poartă titlul *Scîntei galbene* (la **G. Călinescu**, *Istoria* . . ., p. 627 ; v. şi **Lidia Bote**, *Simbolismul românesc*, EPL, 1966, p. 294).

[8] Interpretări pertinente în legătură cu acest aspect la **Const. Ciopraga**, „*Nocturnul*" *în poezia lui Eminescu*, în *Studii eminesciene*, EPL, 1965, p. 289—312.

[9] Asocierea celor două situaţii — chiar dacă epitetul nu apare decît o singură dată — este caracteristică pentru poetul nostru : „Ea se uită . . . *Păru-i galben*/, Faţa ei lucesc în *lună*" (*Crăiasa din poveşti*, I 73).

[10] Cuvîntul aparţine poetului însuşi, care îl întrebuinţează în două versuri consecutive din *Povestea magului călător în stele*, pentru a sugera posibilităţile nelimitate ale minţii omeneşti : „*nemargini* de gîndire", „aste mari *nemargini*" (IV 161/327—328). Cîteva versuri mai jos, aceeaşi idee este redată printr-o expresie mai apropiată de tiparele limbii comune : „Astă *nemărginire de gînd*" (v. 334).

[11] Cf., în acelaşi poem : „Luna înspre ea îndreaptă pasuri luminoasencete/ Diadem de topiţi aştri poartă-n *blondele* ei plete" (IV 126/439—440).

[12] Cf., în acelaşi poem : „Stelele în cîrduri *blonde* pe regină o urmează" (IV 126/445). Cf. *Miradoniz*, IV 93/41 şi urm.

[13] La Bolintineanu, în poezia *Făt-Frumos*, întîlnim asemenea versuri : „De-aş avea o fetişoară/ Cu cosiţe *gălbiori*,/ Rumenă şi *albioară* . . . Rumenă şi *albuliţă*/ Şi cu perii *bălăiori*" (I 108—109).

[14] Vezi observaţiile „maliţioase" ale lui Topîrceanu în legătură cu aceste versuri *(Curiozităţi poetice)* : „Dacă ea îşi *culcă fruntea* pe *braţul lui*, atunci nu poate lăsa pradă gurii poetului decît . . . ceafa" (II 134).

[15] Cu privire la raportul dintre vers — ca unitate metrică şi „vizuală" — şi unităţile de lectură, vezi consideraţiile lui **Jean Cohen**, *Structure du langage poétique*, Flammarion, Paris, 1966, p. 57 şi urm.

[16] Derivatele adjectivale în *-eu* (cu accentul, de obicei, pe rădăcină) abundă în textul *Mihaidei*, făcînd parte din recuzita stilului „înalt". Heliade evocă, astfel, „naltul vîrf *carpateu*" (I 211/363), „ochii *cerúlei*" ai lui Mihai (I 213/460) şi chiar „O pelerină neagră/ De *samurée* piele" (I 231/422—423). Cele mai multe sînt împrumuturi din latină, cîteva par a fi fost introduse de Heliade însuşi. Cu excepţia lui *samurèu* — accentuat, din necesităţi metrice, pe sufix — celelalte, aşa cum am arătat, poartă accentul pe rădăcină.



Scanned with OKEN Scanner

[17] Metrica îl obligă pe poet să alterneze pe *au-* (diftong) cu *a-u* (hiat) în cadrul aceluiaşi cuvînt.

[18] Iată, între multe alte exemple posibile, portretul zînei Miradoniz, sugestiv şi prin faptul că epitetele cromatice, exprimate prin termeni proprii sau metaforici, revin cu o remarcabilă stăruinţă :

„Trece-albă, dulce, mlădioasă, junǎ,
Albă, ca neaua noaptea, *păru-i de-aur*
Lin împletind în crinii mînilor,
Ivind prin haina albă membri-angelici,
Abia călcînd podul cel lung cu-a ei
Picioare de omăt, zîna Miradoniz".
(IV 94/95—100)

[19] Tudor Vianu recurge, nu o dată, la acest epitet pentru a caracteriza tehnica de compoziţie a multora dintre poemele argheziene din ciclul *Cîntare omului* (vezi, de pildă, *Arghezi poet al omului*, EPL, 1964, p. 139).

[20] „Statistic vorbind, lirica rolurilor este puţin reprezentată în poezia lui Eminescu. Ea nu este însă cu totul absentă. Eminescu nu mărturiseşte numai sentimentele sale, dar şi pe ale lui Călin şi ale fetei de împărat, ale lui Cătălin şi ale Cătălinei..." (**Tudor Vianu,** *Atitudinea şi formele eului în lirica lui Eminescu*, în SLR, EDP, 1965, p. 305).

[21] În legătură cu această problemă, vezi **Mihaela Mancaş,** *Stilul indirect liber în româna literară*, EDP, 1972, passim.

[22] Disocierea nuanţată dintre contextul lingvistic şi cel situaţional, la **Tatiana Slama-Cazacu,** *Limbaj şi context*, ES, 1959, p. 295 şi urm.

Scanned with OKEN Scanner

# SINTAXA OPEREI POETICE A LUI TUDOR ARGHEZI

Sintaxa oferă, îndeobște, un bogat material pentru exegeza stilistică. Structura frazei și a propoziției, îmbinările meșteșugite de cuvinte, topica și punctuația reprezintă pentru scriitori — și, în primul rînd, pentru poeți — tot atîtea domenii unde ei își pot manifesta din plin originalitatea. Acțiunea de înmlădiere și nuanțare, pe care o exercită asupra limbii marii stihuitori, se realizează, mai ales, prin procedee sintactice. Creațiile lexicale proprii sînt, de cele mai multe ori, supuse caducității, în timp ce construcțiile sintactice înnoitoare conturează în chip fericit conținutul de idei care se cere exprimat. Cuvîntul cel mai simplu, cel mai „banal" — intrînd într-un angrenaj contextual inedit — poate dobîndi o încărcătură expresivă nesperată. Contextul este, fără îndoială, o problemă de sintaxă, iar implicațiile lui semantice sînt bogate și subtile. Modificarea ordinii firești a cuvintelor are, și ea, consecințe vrednice de toată atenția în ceea ce privește intonația și tehnica pauzelor (în lectură orală) și în ceea ce privește punctuația (în lectură vizuală). Numai conjugarea tuturor acestor factori face posibilă deslușirea sensului logic și a rezonanțelor afective ale textului literar.

În domeniul sintaxei originalitatea lui Tudor Arghezi se manifestă cu vigoare [1]. Propoziția și fraza argheziană creează, de obicei, o impresie de plenitudine și strălucire, ca în următorul pasaj din *Plugule*, în care se străvede iradiația numeroaselor determinante ale verbelor:

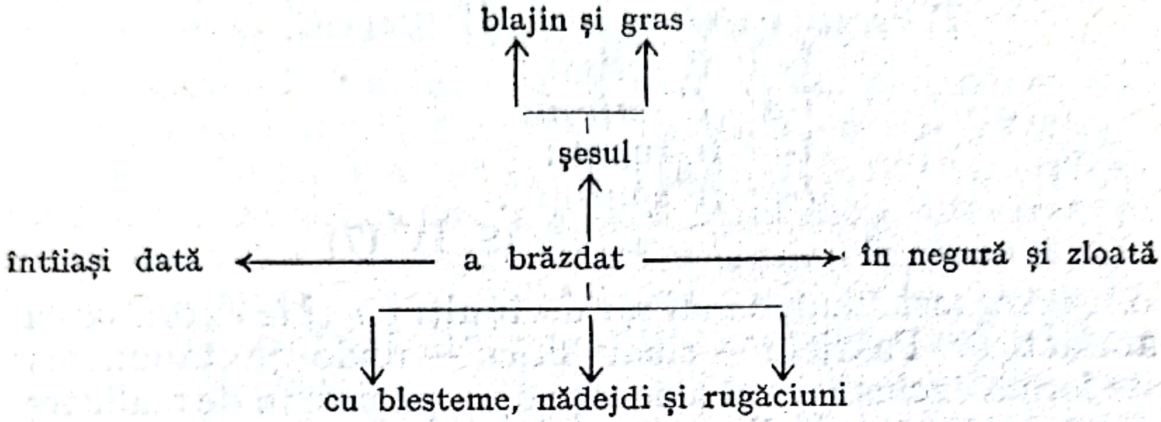
*„Cine-a purces în ploaie și furtuni*
*Și a brăzdat în negură și zloată*



Scanned with OKEN Scanner

*Șesul blajin și gras, întîiași dată,*
*Cu blèsteme, nădejdi și rugăciuni?"*
(S, I 14)

Predicatul celei de-a doua propoziții este înconjurat de o adevărată salbă de sateliți sintactici, așa cum observăm din schema alăturată:




Creșterea tensiunii afective a comunicării este punctată, cu deosebită forță, prin trecerea bruscă de la construcția b i n a r ă a determinantelor — în primele trei versuri *(în ploaie și furtuni; în negură și zloată; blajin și gras)* la cea t e r n a r ă, în ultimul vers al strofei *(cu blesteme, nădejdi și rugăciuni)*. Structura frazei arghezieneacoperă, după exigențele conținutului, un vast registru sintactic, de la fraza amplă, bogată în subordonate, pînă la cea simplă, construită prin juxtapunere. Fraza ramificată prin numeroase subordonate — caracteristică unei gîndiri arhitectonice, atent analitice și nuanțate — este potrivită cu conținutul de idei din versurile următoare, unde se fac subtile observații cu privire la procesul zămislirii operei de artă *(Jignire)*:

*„Luai pildă pentru trunchi de la urcioare,*
*Și dacă-n sîni și șold a-ntîrziat*
*Mîna-mi aprinsă, eu sînt vinovat*
*Că n-am oprit statuia-n cingătoare*

*Și c-am voit să simtă și să umble*
*Și să se-ndoaie-n pipăitul meu,*
*De chinul dulce dat de Dumnezeu,*
*Care-a trecut prin mine și te umple".*
(S, I 81)

Fraza paratactică este folosită în momente de tensiune — dramatică sau lirică. În *Flautul descîntat*, marcarea, prin conjuncții, a raportului gramatical de condiționalitate ar fi diluat efectul realizat prin juxtapunere:

*„Stăpînul de ogoare și de ape*
*Era un bun al slugilor de-aproape,*
*Și cînd voiai să-ți vezi cîrmăcii*
*Ți-eșeau nainte psalții și tîlmacii.*
I-ai fi privit:
*I-ai fi mînjit.*
I-ai fi rugat:
*I-ai fi spurcat“.*
(S, IV 17)

Totuși Arghezi recurge mai rar decît alți poeți la exprimarea paratactică. Pasajele — chiar lirice — unde juxtapunerea este forma exclusivă sau măcar precumpănitoare de realizare a frazei sînt sporadice. Iată unul, în poezia *Oseminte pierdute*:

*„Iubirea noastră a murit aici.*
*Tu frunză cazi, tu creangă te ridici.*
*Atît amar de ani e de atunci!*
*Glicină tu, tu florile-ți arunci.*
. . . . . .
*La poartă, umbr-aceluiași stejar.*
*Mă rog, intrînd, de domnul grădinar.*
*Fîntîna curge, ca și-atunci, mereu,*
*Tu curgi, fîntînă, pe trecutul meu“.*
(S, I 96)

Dar, în penultimul distih al aceleiași elegii, subordonatele lăstăresc una din alta:

*„I-am spus* că *vreau* să *caut un mormînt,*
Pe care *l-am săpat, de mult, cîntînd“.*
(S, I 97)

În orice caz teza binecunoscută, îmbrățișată la noi, cu deosebită căldură, de N. I. Barbu [2] — potrivit căreia hipotaxa ar prejudicia expresia lirică — este infirmată, cel puțin



Scanned with OKEN Scanner

în parte, de Arghezi. Într-adevăr, în plină desfășurare lirică, poetul recurge, în modul cel mai firesc, la hipotaxă. În *Toamna*, bunăoară, întîlnim versul :

„*Dar* ce *nu pot pricepe ea pricepu*, de *plînge*?“
(S, I 89)

Alcătuit, el singur, din trei propoziții — dintre care două subordonate, și încă de tip diferit ! — un asemenea vers nu constituie o raritate în lirica argheziană.

La capătul unui articol în care subscrie, largo sensu, la teoria că formula sintactică ideală a poeziei lirice este parataxa, Tudor Vianu [3] evită totuși, ca de obicei, exclusivismul : „De asemenea nu este totdeauna adevărat că lirica renunță la expresia legăturilor logice. Eminescu scrie : „S-a dus amorul, un amic/ Supus amîndurora/ Deci cînturilor mele zic/ Adio tuturora“ și „Cu ochii serei cei dentîi/ Eu n-o voi mai privi-o.../ De-aceea-n urma mea rămîi —/ Adio !“. Exemplul la care se recurge învederează așadar că Eminescu nu pregetă să exprime, cu ajutorul conjuncțiilor sau al locuțiunilor conjuncționale, relațiile logico-gramaticale dintre propoziții.

Este binecunoscută originalitatea topicii argheziene ; or, topica însăși este unul din factorii care echilibrează, la Arghezi, raportul dintre parataxă și hipotaxă. În fraza formată prin subordonare, de pildă, concesiva precedă sau urmează regentei sale. Topica frazei paratactice este însă mai rigidă. Odată juxtapusă, fosta subordonată concesivă se fixează, în mod obligatoriu, pe primul loc, înaintea regentei. Versul următor din *Flautul descîntat* este ilustrativ :

„Te-apucă, *taci ! și taci* dacă te doare“.
(S, IV 17)

Cu alte cuvinte, trecînd de la o anumită ordine a propozițiilor (întîi „subordonata“ concesivă : [*chiar dacă*] *te-apucă*, iar apoi regenta : *taci* !), la cealaltă topică posibilă (întîi regenta și apoi subordonata concesivă), poetul s-a văzut obligat să renunțe la parataxă, întrucît, în al doilea caz, juxtapunerea concesivei, urmînd regentei, ar fi viciat sensul enunțului.



Scanned with OKEN Scanner

Dacă, în ceea ce privește fraza formată prin juxtapunere, nu se poate vorbi de o înclinare deosebită a poetului către acest tip sintactic, în schimb, Arghezi recurge frecvent la avantajele expresive ale construcției nominale[4]:

„*Cu nările-n părete*, un șir de armăsari,
*Cu jarul sub ciocane, un pîlc de potcovari*
*Par de la brîu la scule de zece ori mai mari*".
(S, I 166)

Poezia *Un plop uscat* începe cu o suită de elemente descriptive, picturale, statice, pe care construcția nominală le valorifică și le nuanțează:

„Un plop *uscat și lîngă plop* o școală.
*Jurîmprejur*, Țăria *goală*.
O veșnicie *uriașe, neîntrerupt*
*Albastră-n șes, în zări, sus, dedesubt*".
(S, II 150)

Senzația dezolantă de imobilitate, monotonia peisajului — pe tot întinsul său, monocrom — își află, astfel, un cadru sintactic ideal. În *Serenadă*, ivită la nivelul penultimului vers, aceeași construcție degajează sugestia pecetluirii unui destin:

„Bezna rece, zidul rece.
*Mai muriră paisprezece*".
(S, I 212)

În poemul *Galere* din ciclul *Flori de mucigai*, trecerea „dintr-un tărîm într-alt tărîm" a convoiului de hoți fereca ți în obezi este descrisă viguros și obsedant, printr-o suită de metafore prinse în tiparele structurii sintactice menționate:

„O șchiopătare *de vulturi căzuți din stele*
*Prin oțățitul întuneric tare;*
O răstignire *fără cruci și fără schele.*
O Golgotă șeasă, *fără altare*"
(S, I 206)

Construcția favorizează exprimarea mai dinamică și mai sintetică a comparațiilor, făcîndu-se apel, în asemenea cazuri, și la unele „artificii" de punctuație:



Scanned with OKEN Scanner

„Degetele [:] *ca viermușii,*
Pielea [:] *pielea corcodușii.*
Solz de sticlă-n unghie".
(S, I 217—218)

Unele fapte speciale, referitoare la tipul sintactic discutat, aduc mărturii interesante despre disponibilitățile stilistice ale procedeului și despre iscusința cu care poetul le actualizează. Cînd, de pildă, propoziția nominală intră în tiparul unui singur vers, suprapunîndu-i-se — pentru a-i spori, în raport cu conținutul de idei, pregnanța, — poetul o izolează și din punct de vedere metric, ca în fragmentul acesta, din *A fost o noapte oarbă (Cîntare omului):*

*„Amestecați cu cioburi, stăpînilor, subt mese,*
*Li se trezea beția de prinți și de prințese.*
Un urlet, ca de mare-n răzvrătire.
*Lințoliul gros al morții-ncepu să se deșire".*
(S, III 108)

Întreaga poezie este scrisă în versuri iambice de paisprezece silabe, alcătuite din două emistihuri de cîte șapte silabe, cu cezură între ele. Pe fondul acesta, versul subliniat — o construcție nominală, în strîmtul tipar al căreia este turnat un conținut cu reflexe stilistice multiple — se detașează și m e t r i c, avînd numai unsprezece silabe. Unitatea lăuntrică a enunțului este vădită și prin faptul că versul respectiv nu are cezură.

În fine, trebuie adăugat că această formulă sintactică apare frecvent la Arghezi în propozițiile cuprinzînd enumerări, cum ar fi, de pildă, acelea realizate prin categoria subiectului multiplu:

*„Pămîntul antic s-a civlizat,*
*Nici* nimfe, *nici* naiade, *nici* sirene".
(S, I 72)

*„În satele și văile din Jii,*
*Numai* schilozi, *numai* muieri, *numai* copii".
(S, II 254)

În astfel de situații, construcția nominală poate fi sprijinită de punctuație. Semnul [:] suplinește, atunci, lipsa verbului *a fi*, cu valoare predicativă, ca în *Iarna blajină:*

*„La jghiaburi, burlane și ciuturi:*
Vergele, mărgele *și* ciucuri".
(S, II 51)

Poezia lui Arghezi se adresează, în primul rînd, lecturii vizuale. Profunzimea ideilor, migala țesăturii versurilor, repartizarea și gruparea materialului lexical în îmbinări nu o dată surprinzătoare, îl determină pe poet să folosească o punctuație originală, menită să sublinieze și să valorifice conținutul. Din noianul de fapte care îl împresoară pe cititor voi spicui doar cîteva. P u n c t u l, de exemplu, este chemat, uneori, să întrerupă — formal — unitatea comunicării, pentru a evidenția, dintr-un lanț de elemente cu aceeași valoare sintactică, pe cel din urmă:

*„Avea inel, cu o broboană*
*Ca o măceașă, privirea amară*
*De căprioară* [.]
Zîmbetul întristat".

În versul care urmează, din *Cîntare*, v i r g u l a se ivește înaintea fiecărui „spor" al comunicării, căci fiecare element nou din enunț reprezintă o unitate sintactico-stilistică de ample rezonanțe lăuntrice:

*„Și sîntem* [,] *pretutindeni* [,] *alături* [,] *amîndoi*".
(S, I 47)

La nivelul frazei reliefarea principalei față de subordonatele care o precedă se realizează, dacă e cazul, printr-un semn de punctuație mai ferm [;], ca în finalul poeziei *Vodă-Țepeș:*

*„Și pe cînd prieteni și curteni în zale*
*Ciocnesc în juru-i cupele cu vin,*
*În cinstea faptelor Măriei Sale* [;]
El cugetă *ce țepi li se cuvin*".

Aceasta este fizionomia grafică a penultimului vers, atît în ediția definitivă îngrijită de autor, Fundația pentru literatură și artă, 1943, p. 96, cît și în *Versuri*, ESPLA, 1959, p. 81. Pauza, însoțită de suspensia vocii, are darul să sporească și să nuanțeze contrastul dintre voioșia calmă și nătîngă a curtenilor și sumbra urzeală din cugetul domni-



Scanned with OKEN Scanner

torului. Este, deci, de mirare că, în *Scrieri*, I 102, s-a renunțat la [;] și s-a introdus [,]. Deși volumul a apărut în 1962, e puțin probabil ca inițiativa aceasta — foarte „cuminte", dar foarte puțin argheziană — să fi venit din partea poetului însuși...

Semnul [:] poate suplini, în fraza paratactică, exprimarea lingvistică a relațiilor logice existente între propoziții. Iată un exemplu convingător, din *Incertitudine*:

*„Deschid cartea [:] cartea geme.*
*Caut vremea [:] nu e vreme.*
*Aș cînta [:] nu cînt și sînt*
*Parc-aș fi și nu mai sînt".*
(S, I 193)

Una dintre cele mai notabile trăsături poetice ale sintaxei argheziene este construirea cu d a t i v u l a unor verbe al căror determinant stă, de obicei, în cazul acuzativ cu prepoziție[5]. Într-o accepție foarte largă, acest dativ ar putea fi denumit p e r s o n i f i c a t o r, întrucît, interesînd obiectul la acțiunea exprimată de verb, îi conferă acestuia atributele sensibilității:

*„Carte frumoasă, cinste cui te-a scris,*
*Încet gîndită, gingaș cumpănită;*
*Ești ca o floare, anume* înflorită
Mîinilor *mele, care te-au deschis".*
(S, III 11)

Înlocuirea construcției prepoziționale — obișnuită, în asemenea cazuri („înflorită *pentru mîinile* mele"), prin aceea cu dativul („înflorită Mîinilor mele") are — largo sensu — un rol personificator, suscitînd, în plan stilistic, „interesul" obiectului *(mîinile)* față de acțiunea verbului respectiv. Asemenea construcții abundă la Arghezi. Citez, între multe altele, cunoscutele versuri din *Niciodată toamna...*:

*„Niciodată toamna nu fu mai frumoasă*
Sufletului nostru *bucuros de moarte".*
(S, I 45)

Opțiunea aceasta are și avantajul de a crea o densitate, o concentrare superioară a comunicării — trăsături, dealtfel,



Scanned with OKEN Scanner

specifice sintaxei argheziene. Verbul *a îngenunchea* se construiește, obișnuit, cu locuțiunea prepozițională „în fața". Poetul preferă însă construcția cu dativul, mai densă și, fără îndoială, mai expresivă :

*„Ochiul mi-e viu, puterea mi-e întreagă*
*Și te scrutez prin albul tău veșmînt,*
*Pentru ca mintea mea să poată să-nțeleagă*
*Ne-ngenuncheată* f i r i i *pe pămînt".*

Un alt aspect al sintaxei argheziene, dovedind extrema sensibilitate a poetului față de subtilitățile limbii, este anticiparea obiectului direct sub forma pronumelui personal în acuzativ, chiar cînd nu e vorba de un nume de persoană. Pînă la enunțarea lui propriu-zisă, identitatea obiectului direct rămîne astfel necunoscută, dar existența lui, prevestită, tensionează lectura. Iată, din *Iarbă trează*, o strofă ilustrativă

*„Cu urechea la pămînt*
*Lunecînd* l-*ascult prin foi*
*Lungi, de cîrji de popușoi,*
Graiul *apelor din vînt".*
(S,II 93)

Modalitatea sintactică la care recurge poetul aci este surprinzătoare. Indiferent de topică, pronumele personal dublează, în românește, obiectul direct cînd acesta este un nume de persoană. Zicem astfel : „*îl* ascult pe Ion" sau „pe Ion *îl* ascult". Cînd obiectul nu e nume de persoană, pronumele apare, în mod obișnuit, numai dacă el — obiectul — este situat înaintea verbului său. Spunem astfel : „ascult graiul apelor", dar „graiul apelor *îl* ascult". În textul de mai sus obiectul direct *(graiul)*, fiind așezat după verb *(ascult)*, întrebuințarea pronumelui *l-* nu era necesară, de aceea prezența lui surprinde, explicîndu-se nu în planul gramatical, ci în cel stilistic. Exemple de acest fel se găsesc cu duiumul :

*„Nu te-am oprit s-aștepți și să suspini,*
*Ci te-am lăsat să-l încîlcești în spini*
Fuiorul *vieții tale de mătasă"*
(S, III 14).



Scanned with OKEN Scanner

*„Păstrează lacrimile în urcioare*
*Și ascunde-o, copila mea, departe,*
Comoara *cu mărgăritare*"
(S, II 158).

Într-unul din numeroșii săi „Psalmi" poetul spune: „Pari cînd *a fi*, pari cînd că *nu mai ești*". De reținut este, aici, alternanța — în ceea ce privește complinirile verbului *pari* — a numelui predicativ *(a fi)* cu subordonata predicativă *(că nu mai ești)*. Coordonarea unor unități sintactice identice ca valoare, dar întruchipate diferit, îi este, dealtfel, familiară poetului. În *Temeiul ni-i frăția* întîlnim acest distih:

*„De pildă*, pentru Vodă *și* seminției sale
*Le-am pregătit mai multe moșii de deal și vale*".
(S, III 104)

Cele două obiecte indirecte ale verbului predicat *(am pregătit)* sînt, aci, felurit realizate sintactic — o dată analitic, deci cu ajutorul unei construcții prepoziționale *(pentru Vodă)*, altădată sintetic, deci cu ajutorul cazului dativ *(seminției)*. În aceeași ordine de idei citez alt exemplu, unde circumstanțialele de cauză se coordonează copulativ, indiferent de exprimarea lor morfologică diferită, în speță, printr-un gerunziu și printr-un adjectiv propriu-zis:

*„Că* neavînd *de lucru și* mătăsoși *la piele,*
*Își învîrteau șiragul și numărau mărgele*".
(S, III 100)

Etichetat, de obicei, ca o supărătoare greșeală de gramatică, anacolutul este utilizat cu bună știință de Arghezi, funcționînd ca unul din indicii oralității. Către sfîrșitul poemului *Abece*, în versurile:

*„Fincă Dumnezeu ce-a vrut*
*P-ormă nu i-a mai plăcut*"
(S, IV 111),

nu numai structura anacolutică a textului, ci și fonetismele și grafiile, neliterare *(Fincă, P-ormă)*, converg către același țel, realizarea, și cu mijloace lingvistice, a unei atmosfere



Scanned with OKEN Scanner

intime, familiare, în concordanță cu tonul senin al poeziei și al ciclului din care ea face parte *(Hore)*. În *Transfigurare* sugestia oralității provine tocmai din organizarea anacolutică a frazei:

*„Cine mai bate, nu sînt acasă,*
*Cine întreabă, lasă...“*
(S, II 55)

Populară și orală — în ceea ce privește joncțiunea circumstanțialului cauzal — ni se învederează și structura sintactică a unor versuri ca acestea:

*„În casa toamnei nu te vezi,*
De mic *și* de uitat“.
(S, I 74)

Astfel construit, circumstanțialul cauzal poate fi exprima prin părți de vorbire diferite, substantiv și adjectiv, de pildă. „Neglijența“ este, de bună seamă, intenționată: „Vitele.../ Toate-au chică, toate barbă,/ *De răbdare, de flămînde*“.

Popular-arhaică este construirea unor propoziții negative, în care negația dublă, specifică românei literare, este evitată:

*„De somn și de lene*
Nici clipea *din gene*“.
(S, II 138)

*„Nu-ți cer nimic.* Nimic ți-aduc aminte“.
(S, I 48)

Fărîmițarea și amănunțirea elementelor determinative caracterizează, și ele, sintaxa argheziană, ca într-unul din *Psalmi*, unde procedeul ține, oarecum, și de domeniul repetiției:

*„Și anii trec și veacurile pier*
Aici, subt tine, dedesubt, subt cer“.
(S, I 57)

Deși, aparent, pretențioasă, structura versului „Eu am dorit *de* bunurile toate“ pare a proveni tot din limba popu-

lară, pe baza analogiei cu unele îmbinări de tipul *dor de ducă, dornic de...* etc.

De obîrșie folclorică pare a fi, în textul de mai jos, introducerea aceleiași propoziții — concesiva — cu conjuncția *că*[6]. Exemplul este, cred, unic la Arghezi:

„Că *moare frunza-n ramuri, puiandră și ușure,*
*Copacul viețuiește și s-a-nmulțit pădure*".
(S, III 88)

Un lanț de subordonate de același tip, de pildă temporale, reclamă, ca în folclor, prezența, în regentă, a unui adverb corelativ, care să restabilească ierarhizarea logico-sintactică a componentelor frazei, diluată pe parcurs:

„Cînd *păstoream cu turmele pămîntul*
*Și ne mutam ușori din loc în loc,*
*Și nu știam unde ne-a fi mormîntul*
*Și viețuiam cu zarea la un loc*
*Și ne sculam cu soarele deodată*
*Și ospătam pe-o margine de apă*
*Și ne urma vecia ca o roată*
*Și-aveam toiag și fluiere drept sapă*
*Și plug; și visul ne era pătul* —
Atuncea *ochii noștri zîmbitori*
*Nu căutau de subt învelitori*
*Petecul unui crepuscul*".
(S, I 123)

De origine folclorică este, în același text, repetarea, de șapte ori, a conjuncției *și*, înaintea fiecăreia din propozițiile subordonate temporale, coordonate între ele.

Familiarizîndu-se cu poezia lui Arghezi, cititorul rămîne mereu frapat de densitatea enunțului, care rezultă, între altele, din sintetismul construcțiilor participiale, des solicitate de poet. Ele reprezintă tot atîtea propoziții subordonate circumstanțiale, avînd, față de acestea, avantajul unei exprimări mai concise și mai suple. Relația temporală — de anterioritate — este ușor sesizabilă:



Scanned with OKEN Scanner

„Astîmpărată *foamea și* ispășită *truda,*
*Un neastîmpăr altul își întețise ciuda*"
(S, III 87);

„*Pecețile de beznă* cojite *de pe pleoape,*
*Încep-n întuneric de ziuă să se crape*"

Fără ca transparența ideii să sufere, se evită totuși, cu ajutorul acestui gen de „contrageri", stabilirea, prin intermediul unor conjuncții sau locuțiuni conjuncționale geoaie, a relației de subordonare temporală. Exprimarea raportului temporal, de data aceasta cu o vădită nuanță cauzală, este, de asemenea, evitată:

„*Și* istovită *vlaga de munci și de corvezi,*
*Nu te mai fură gîndul, adormi și nu mai vezi*".
(S, III 193)

Construcția amintită prezintă un coeficient mărit de concentrație în versurile alăturate:

„*E advocat vestit, dar cam peltic.*
*Avea ceva sub limbă,-ncă de mic,*
*De cînd umbla cu gîștele prin sat,*
Nebănuit *că iese un mare advocat*".
(S, III 148)

Printr-un artificiu stilistic uimitor, o întreagă subordonată este constrînsă să se încadreze în tiparul îngust al unui singur cuvînt. Într-adevăr, *nebănuit* are, în textul de mai sus, valoarea unei propoziții de tipul: „fără ca cineva să bănuiască".

Libertățile pe care poetul și le ia sînt, în această privință, maxime. Sfărîmînd cătușele rigide ale canoanelor, el creează — totdeauna, însă, în limitele bunului-simț și ale accesibilității lingvistice — o nouă sintaxă a participiului românesc:

„*Cînd zvonul ar ajunge* știut întemeiat,
*Puroiul s-ar întinde și-n sus, pînă-n Palat*".
(S, IV 150)

Cuprinzînd o singură propoziție, redată lapidar, primul vers echivalează, în realitate, cu un lanț de subordonate: „Cînd s-ar ajunge să se știe că zvonul este întemeiat".



Scanned with OKEN Scanner

Poetul coordonează un participiu cu un gerunziu, amîndouă substituind propoziții atributive, al căror predicat ar fi fost, primul, la diateza reflexivă, iar al doilea, la cea activă :

„*Te vei lupta prin timpuri cu zeci de dumnezei,*
Îngrămădiți *pe tine și* poruncindu-*ți* : « *Crede !* »“
(S, II 71).

*Îngrămădiți* rezumă, deci, o subordonată atributivă de tipul „care se vor îngrămădi“, iar gerunziul *poruncindu-*, o alta : „care-ți vor porunci“. Este vrednic de toată atenția amănuntul că atît participiul cît și gerunziul exprimă, aci, acțiuni viitoare, în raport de simultaneitate cu predicatul „regentei“ *(te vei lupta)*. Dealtfel, în ceea ce privește concordanța în timp a acțiunilor exprimate de verbul „regent“ și de participiul-propoziție atributivă, ele „se potrivesc“ și se aliniază mai totdeauna :

„*Erai o scamă-n haos,* plutită *la-ntîmplare*“
(S, III 89) ;

„*O izbucnire-a bubei lăuntrice, deodată,*
*Ar mai mînji și fețe* părute *fără pată*“
(S, III 150).

Pornind de la fapte ilustrate, sporadic, în aspectul popular al limbii (*avut, cuprins, mîncat, băut* înseamnă „care are“, „care cuprinde“, „care a mîncat“, „care a băut“), Arghezi conferă multor participii pasive, o valoare gramaticală activă, apropiată de aceea a unui „nomen agentis“. În versul „O laudă *tîrîtă* te insultă“ (S, IV 229) echivalența dintre *tîrîtă* și „care se tîrăște“ este transparentă. Numele de agent *tîrîtor, -oare* s-a specializat în botanică, dar *linguși-tor, -oare* consună, semantic, cu forma verbală în discuție. Unul din epitetele buruienilor, exprimat, în poezia *Nu v-am sădit*, printr-un participiu adjectiv, prilejuiește observații similare :

„Împotrivite, *aspre, solitare...*“
(S, II 94)

Identitatea funcțională dintre participiul pasiv și un „nomen agentis“ derivat cu sufixul *-tor* este evidentă în poemul



Scanned with OKEN Scanner

*Să ți-o sărut*, din ciclul mîinii *(Cîntare omului)*, unde *străduitul* (articulat !) = *străduitorul :*

*„Dă-mi fiecare deget, din cinci, să ți-l sărut,*
*Și ție, fată zveltă, care-nvîrtești în aer,*
*Ca o sfîrlează, fusul pe firul tors din caer,*
*Și ție,* străduitul *cu palma grea și tare...“*
(S, III 81)

Cu riscul de a mă situa, oarecum, în marginea subiectului, nu voi omite, totuși, cîteva aspecte semantice, de mare interes, legate de întrebuințarea participiilor. Astfel, în textele care urmează, aceeași formă participială *(aprins)*, cu valoare de adjectiv, prezintă o remarcabilă mobilitate a sensului :

*„În* palatele aprinse, *cu balcoane și unghere,*
*Liturghia bogăției are și-astă-seară loc“.*
(S, I 104) ;

*„Și dacă-n sîni și șold a-ntîrziat*
*Mîna-mi* aprinsă, *eu sînt vinovat.“*
(S, I 81)

În îmbinarea *palatele aprinse (Caligula)* participiul-adjectiv înseamnă „iluminate“, iar în cea de a doua — *mîna-mi aprinsă* — el funcționează ca sinonim difuz pentru „aținată“.

În *Inscripție pe un pahar*, participiul *încăput* se rupe din paradigma verbului său — *a încăpea*, din lat. * *incapere* — funcționînd ca un substantiv de sine stătător, cu sensul de „cuprins“, „volum“ :

*„Și nencetat, ca pietrele de rouă,*
*Par a renaște-n locu-mi tot virgin,*
*Cu-o licărire-n fundul meu mai nouă,*
*Pe cît mi-i* încăputul *de puțin“.*
(S, III 12)

Sensul contextual se leagă de acela — etimologic și arhaic — reactualizat de Eminescu în *Călin :*

*„A frumseții haruri goale ce simțirile-i adapă,*
*Încăperile gîndirii mai nu pot* să *le* încapă“.



Scanned with OKEN Scanner

Adesea, participiul prescurtează, la Arghezi, o subordonată condiţională negativă. El este, acum, prefixat cu *ne-* şi izolat, împreună cu eventualele sale determinante, de restul frazei, printr-o punctuaţie adecvată :

„*Şi boul cară greul pământului, dar cum*
*Joian nu s-ar abate,* nedus de om, *din drum?*“
(S, III 100) ;

„*Un deputat mai gureş sau cu principii sfinte,*
*Uitat să-şi ia răsplata tăcerii dinainte,*
*Ameninţă să scoată-n vileag, la timp,* neuns,
*Urzeala şi tertipul cu meşteşug ascuns*“.
(S, III 150)

De fapt, textul citat cuprinde două „sinteze“ participiale : prima, substituind o atributivă de nuanţă condiţională *(Uitat)*, a doua — o condiţională negativă *(neuns)*.

Alteori, participiul perfect înlocuieşte gerunziul, cu sporul de expresivitate pe care îl presupune, într-un caz ca acela de mai jos, diateza pasivă :

„*Dar cîinii ridicaţi în bătătură*
*I-au dus* lătraţi *din gură-n gură*“.
(S, II 245)

Adjectivele propriu-zise pot substitui, la rîndul lor, propoziţii subordonate întregi :

„*S-ar fi ales de tine ceva, Adame,* ciung?“
(S, III 84)

Adjectivul *ciung* adună în sine o subordonată condiţională ireală, cu predicatul la modul condiţional perfect, ca în regentă *(dacă ai fi fost ciung?)*. Iar distihul următor cuprinde, în alcătuiri sintactice identice, două circumstanţiale concesive :

„Flămînzi, *ei nu ştiu de foame*
*Şi,* ţepeni, *ei nu ştiu de ger*“.
(S, I 225)

Aceste construcţii de tip sintetic — notă distinctă şi izbitoare a sintaxei argheziene — se bucură de o recurenţă



Scanned with OKEN Scanner

sporită în ultima etapă a creației poetului, volumele *Cîntare omului* și *1907* oferind numărul cel mai mare de exemple.

Spre deosebire de alte limbi romanice, care au redus sensibil flexiunea desinențială, româna a păstrat un sistem de desinențe ceva mai ramificat. Ca urmare a acestui fapt, ordinea cuvintelor este, în românește, relativ liberă — în timp ce în franceză, de pildă, ea se caracterizează, cel puțin în anumite situații, printr-o mare rigiditate, întrucît reprezintă, adesea, unicul indice al valorii gramaticale a cuvintelor. Neavînd, deci, de îndeplinit un rol gramatical, topica va putea cumula, în limba noastră, valori stilistice dintre cele mai importante.

Dovedind, iarăși, un remarcabil simț lingvistic, Tudor Arghezi a găsit, în acest vast domeniu al sintaxei, un cîmp rodnic de manifestare a originalității sale. Am putea chiar afirma, fără teama de a greși, că una dintre cele mai frapante însușiri ale stilului arghezian o constituie tocmai meșteșugul desăvîrșit cu care poetul distribuie, izolează sau readună elementele alcătuitoare ale propozițiilor și frazelor. Și în această privință, ca în atîtea altele, arta lui se dovedește inimitabilă și înnoitoare.

În legătură cu topica, un aspect care îl individualizează net pe Arghezi îl constituie i z o l a r e a [7], uneori foarte fermă, a determinatului de determinantul său, chiar cînd acestea par, la prima vedere, indisociabile. Este, de pildă, cazul grupului sintactic alcătuit dintr-un substantiv și un atribut numeral :

„*Trăiau în țară* două, *alăturea*, popoare".
(S, III 193)

Între elementele care alcătuiesc grupul sintactic — de obicei, bine sudat — al subiectului, poetul introduce determinante ale predicatului :

„*Trei sau patru*-n mal, *pescari*,
*Stau de ceasuri fără număr*".
(S, I 21)

Teoretic, orice atribut poate fi izolat de determinatul său, prin inserarea unui cuvînt al cărui loc ar fi fost, în mod obișnuit, în afara acestui grup sintactic compact :



Scanned with OKEN Scanner

*„Să strecor pe un fir de ață*
*Micșorata, subțiata și nepipăita viață*
*Pînă-n mîna*, cititorule, *a dumitale“*.
(S, II 7)

Fenomenul acesta de i n s e r ț i e are, de obicei, ca obiect, o singură parte de propoziție, ca în *Lumină lină:*

*„Și darurile-acum*, ale zambilei,
*Puterile-amorțite ți le rup“*.
(S, I 40)

În *Mîhniri*, însă, obiectul inserției este un grup sintactic masiv, ceea ce depărtează sensibil determinantul de determinatul său:

*„Toți sfinții* zugrăviți în tindă
Cu acuarelă suferindă,
*Ai cinului monahicesc“*.
(S, I 22)

În ultimele exemple, determinantele izolate prin inserție sînt atribute substantivale, în genitiv. Consecința separării lor este, întotdeauna, apariția articolului genitival:

*„Și sfeșnicele s-au aflat,*
Ale livezilor, *aprinse cu o floare“*.
(S, II 15)

Inserția se poate realiza chiar în structura, bine închegată, a unei comparații:

*„Birouri, cu intrări și cu ieșiri,*
*Ca tihna*, de tăcute, *a unei mînăstiri“*.
(S, III 149)

Mobilitatea termenilor propoziției — consecință a fenomenului discutat mai sus — presupune o punctuație riguroasă, care să permită, vizual, regruparea lor:

*„Veneau cu noi, desupră-ne, vulturii,*
*Și ugerii* [,] *alături* [,] *ai vitelor* [,] *cu lapte“*.
(S, I 123)

În românește numeralul nehotărît *cîțiva*, ca adjectiv, are o topică relativ fixă: înaintea determinatului său. Trecut



Scanned with OKEN Scanner

pe locul secund, el va trebui izolat prin punctuație; așa procedează Arghezi în multe locuri ale operei sale, de pildă în *Tîrziu de toamnă:*

*„Molifți* [,] cîțiva [,] *s-au întîlnit departe".*
(S, I 17)

Mai ales ciclurile tîrzii de poeme — *Cîntare omului, 1907* etc. — comportă, cel puțin la prima lectură, dificultăți în reordonarea părților de propoziție, eliberate din cătușele lor sintactice obișnuite:

*„Într-un avînt sălbatic te-ai dus pînă la stele*
*Și te-ai întors* [,] aprinsă [,] *cu una dintre ele".*
(S, III 72)

Mai bizară încă, este, în poemul *Să ți-o sărut*, poziția determinantului *de fier*, în ultimul dintre versurile citate:

*„Dă-mi fiecare deget, din cinci, să ți-l sărut*
. . . . . .
*Și ție, străduitul cu palma grea și tare,*
*Cu ele îmbrăcate* [,] de fier [,] *ca-n degetare".*
(S, III 81)

Tudor Vianu însuși mărturisește: „Obscur pare și versul: *Cu ele îmbrăcate, de fier, ca-n degetare*, unde *ele* este pronumele pentru cuvîntul *degete*, rămas prea departe pentru ca pronumele care-l înlocuiește să fie cu totul clar; de asemenea atributul *de fier* rămîne nelămurit cărui substantiv îi aparține" (*Arghezi, poet al omului*, EPL, 1964, p. 175). Cred, totuși, că, deși exprimat printr-un substantiv cu prepoziție, atributul *de fier* este smuls din angrenajul său firesc și antepus determinatului său. *Degetare de fier* pare a fi un simbol al muncii și al forței.

Unde punctuația nu intervine, acolo regruparea termenilor disparați se efectuează printr-o subtilă tehnică a pauzelor:

*„Vînzarea, prețul, cîștigul, banii*
*Tertipurile sînt || ale Satanii".*
(S, II 248)

În *Psalmul de taină* pauza este indispensabilă pentru cuprinderea lexico-gramaticală exactă a textului:



Scanned with OKEN Scanner

*„Şi frumuseţea ta* || *făcută*
*pare-a fi fost ca să mă mintă“.*
(S, I 117)

Cum, de data aceasta, punctuaţia nu mai poate sta într-ajutor, numai respectarea pauzei, pe care am marcat-o prin semnul [||], face ca textul să devină inteligibil („Şi frumuseţea ta pare a fi fost făcută ca să mă mintă). „Cezurile“ de acest gen — sprijinite, alteori, de bunele oficii ale punctuaţiei — contribuie substanţial la restabilirea legăturilor sintactice firești, între cuvintele artistic dezbinate şi răvăşite :

*„N-o să mai uit nici lupta cu sine-ţi, nici această* [,] ||
*În cerc de orizonturi imens* [,] || *cîmpie vastă“.*
(S, III 79)

Pauzele, reclamate de „cadrilul“ cuvintelor şi al propoziţiilor, se aliază, de obicei, cu denivelări ale intonaţiei, iar însoţirea lor prilejuieşte valorificarea nuanţată a ideii poetice. Aşez în scară ultimul vers din elegia *Toamna* (S, I 89), pentru a sugera nu numai pauzele, ci şi curba descensivă a intonaţiei :

*„Dar braţele* [,] ||
*din umeri* [,] ||
*le simt* ||
*că mi-au căzut.“*

În poemul *Răzvrătitul*, cezurile şi declinul intonaţiei reduc frîntura de vers cuprinsă între ele la rolul unei paranteze explicative :

*„Conaşul stăpîneşte zece moşii, şi are*
*Mai multe mii* || cîmpie şi codri || *de hectare“.*
(S, III 119)

În ordine directă, textul ar fi arătat cam aşa : „Mai multe mii de hectare *(cîmpie şi codri)*“.

Alianţa dintre cezurile afective şi denivelarea intonaţiei — amîndouă, consecinţe ale topicii — sînt uşor identificabile în distihul următor, unde se recurge la ordinea inversă în construirea complementului de comparaţie :



Scanned with OKEN Scanner

„*A scăpărat un fulger din caznă și-ntîmplare*
*Și fu* decît și stînca și legile *mai tare*".
(S, III 71)

Atributul adjectival pare mai greu de izolat de determinatul său. Totuși, în *Vînt străin*, subiectul însuși dezbină acest grup sintactic omogen:

„Vîntului, noi, venetic
*Nu-i putem cînta nimic*".
(S, II 111)

În schimb, sînt numeroase cazurile de disociere a atributului substantival cu prepoziție:

„*Pan* lecții dă [,] de limbile moderne".
(S, I 72)

Și de data aceasta, punctuația ajută la refacerea punților între componentele unităților sintactice, aparent zdruncinate:

„*Urechea lui, închisă pentru graiuri,*
*Cu* scamă *s-a umplut* [,] de mucegaiuri".
(S, I 131)

De multe ori cauza unor astfel de „rupturi" sintactice e de găsit în exigențele ritmului. Ordinea normală ar fi viciat perfecțiunea cadenței în *Pui de vînt:*

„*Și călcîiele-n stihar*
Ouă *par*, de nenufar".
(S, II 102)

Așa cum am mai spus — reluînd o afirmație a lui Tudor Vianu — frecvența izolărilor face ca poezia lui Arghezi să fie mai potrivită pentru „citire" decît pentru „rostire", căci ochiul poate regrupa mai lesne părțile răzlețite ale propoziției. Într-adevăr, distanța dintre atributul prepozițional și determinatul său devine, nu o dată, apreciabilă:

„*Aveai* otravă-*n iine, de-atunci,* de cărturar"
(S, II 87);

„....*a slujit călare o sută de iobagi*
*Și* sumedenii *prinse-n zăvoiul ei,* de vite".
(S, III 133)



Scanned with OKEN Scanner

Fenomenul analizat mai sus poate avea consecințe și mai complexe, ca în acest text din *Pia*, unde circumstanțialul de mod *(lin)*, strecurat în grupul subiectului *(Luntrile... cu prora de cleștar)*, este nevoit să se izoleze de verbul său *(trec)*:

„...*noaptea trec, întunecate,*
*Luntrile,* lin, *cu prora de cleștar?*"
(S, I 53).

În fața unor asemenea procedee — care au, în poezia românească, atributele unicității — cititorul rămîne, pentru o clipă, descumpănit; dar, după o altă clipă, firele se rețes și urzeala se reface, iar sensul se alege, în linii limpezi și pure. Iată un pasaj din *Potirul mistic*:

„...*a rămas*
*Plinul de umbră pîn' la gură,*
*Vas tămîios, pe-un fost iconostas*".
(S, I 125)

Topica acestor versuri este cu atîta meșteșug și ingeniozitate rînduită, încît simpla restabilire a ordinii directe *(Vasul tămîios, plin de umbră pînă la gură, a rămas pe-un fost iconostas)* ar compromite poezia...

Determinantul izolat de determinatul său poate fi un simplu atribut — ca în multe din textele citate — sau o întreagă propoziție atributivă:

„*Tăcerea* vocile *și le-a pierdut,*
Care-o făceau pe vremuri să răsune".
(S, I 63)

Exemplele se pot înmulți: „*mîna* îți arsese, *cu care-ai scormonit*" (S, III 72); „*Plocate* grele se urzesc treptat/ *În care frunzele s-au îngropat*" (S, I 20); „Ai bănuit că *platoșa*-i pătată,/ *Pe care odihnișești,* cu rachiu" (S, III 14). Ultimul citat este vrednic de interes și prin faptul că izolarea atributivei *(Pe care odihnișești)* de determinatul său din regentă *(platoșa)* provoacă ruperea altui grup sintactic: complementul instrumental *(cu rachiu)* este dislocat și îndepărtat de verbul său *(-i pătată)*.

Cînd un substantiv are mai multe determinante, întîlnim configurații sintactice foarte variate. Astfel atributele pot



Scanned with OKEN Scanner

apărea, indiferent de numărul lor, cu toate, înaintea substantivului: „*strălucitul curat* mărgăritar" (S, III 81); „*Necontenita mută a mea* însoțitoare" (S, I 47). Este de remarcat că, deși ni se prezintă în șirag, determinantele nu sînt despărțite prin „virgulă", poetul vrînd, parcă, să sugereze unitatea, interdependența însușirilor exprimate prin epitetele respective. Alteori atributele urmează substantivului, dar în altă ordine decît cea firească: „facla *plopilor cerească*" (S, I 45). Atunci cînd lanțul de atribute este mai lung, poetul găsește întotdeauna mijloacele adecvate pentru a puncta elementele cele mai semnificative:

„*Ne nghesuiam alături, ciuliți în ascultare,*
*La pasu-n frunze-al fiarei flămînde,* greu și rar".
(S, III 65)

Dintre cele patru epitete ale substantivului *pasu' (-n frunze, al fiarei, greu, rar)* sînt izolate, pe ultimul loc al frazei și al versului, cele mai sugestive: *greu* și *rar*. Volumul fonetic redus (amîndouă sînt monosilabe) cumpăna stabilită de coordonare *(și)* desprinderea și îndepărtarea față de determinat *(pasu-)*, parantezele pauzelor, marcate grafic prin [,] și [.] — iată tot atîtea elemente care conferă acestui grup o sporită încărcătură expresivă.

În fine, determinantele pot „încadra" substantivul, ca în această frîntură de vers din *Galere*: „*oțățitul întuneric tare*" (S, I 206). Tendința de a încadra unitățile sintactice sau metrice între elemente cu aceeași (sau cu o apropiată) valoare gramaticală se face adesea simțită la Arghezi. În poezia *Niciodată toamna*, obiectele — indirect și direct — desenează chenarul versului: „*Norilor* copacii le urzesc *brocarte*" (S, I 45). Aceeași funcțiune stilistică o îndeplinesc cele două forme verbale la imperativ, în *Dor dur*: „*Scrie* peană! Sînge *scrie*!" (S, I 64). Procedeul creează o desăvîrșită simetrie stilistică, atît la „periferia" versului, cît și în miezul lui. Dintre numeroasele exemple posibile, reținem doar cîteva: „Ieri *a plecat* o barcă, azi alte bărci *plecară*" (S, I 184); „Nu-ți cer *nimic*. *Nimic* ți-aduc aminte" (S, I 48). Se impune atenției un vers din *Duhovnicească* — dovedind că procedeul ține și de domeniul repetiției: „*De unde* vii și ai intrat *pe unde*" (S, I 144). În sens larg, același fenomen ne întîmpină și atunci cînd, pentru variație, poetul alter-



Scanned with OKEN Scanner

nează construcția directă — de pildă, subiect + nume predicativ — cu cea inversă — nume predicativ + subiect :

„Cîntecul *nu e bun,*
Cuvîntul *e oftat,*
Brațul *tărăgănat,*
*Moleșită* aripa".
(S, I 188)

Încadrarea unităților metrice în asemenea „chenare" stilistice a fost cultivată și de Eminescu. Între multele texte care ne îmbie, amintesc aci cunoscutele versuri din *Epigonii*, referitoare la Mureșan :

„Smulge munților durerea, brazilor destinul spune
*Și bogat în sărăcia-i ca un astru el apune,*
Preot *deșteptării noastre,*
*Semnelor vremii* profet".

În sfîrșit, un ultim aspect al izolărilor îl constituie distanțarea părților de propoziție aflate în raport de coordonare copulativă :

*„De-altfel, creștin, cu țepile,* colivă
*Îți pregătește Vlad — și* lumînări".
(S, I 101)

Sublinierea celui de al doilea termen *(lumînări)* precum și posibilitatea regrupării lui cu cel dintîi *(colivă)* sînt favorizate de pauza care îl precedă, marcată grafic prin [—].

Libertatea ordinii cuvintelor îi îngăduie poetului să alăture nemijlocit termeni cu o pronunțată valoare antitetică — fie lexicală, fie gramaticală. Un text ilustrativ în acest sens, din poezia *Arheologie*, a fost citat mai înainte :

„Tăcerea vocile *și le-a pierdut,*
*Care-o făceau pe vremuri să răsune*".

Contrastul devine și mai pregnant prin juxtapunerea celor doi termeni — *tăcerea* și *vocile* — în raport de antiteză, unul față de altul, atît în planul semantic (ei formează un cuplu aproape antonimic), cît și în cel sintactic (primul este subiect, al doilea obiect direct). Efecte remarcabile se obțin prin alăturarea unor forme pronominale, de persoană diferită, ca în *Înviere :*



Scanned with OKEN Scanner

*„De cînd mi-ai pus capul pe genunchi, mi-e bine.*
*Nu știam că mă voi vindeca de* mine *cu* tine".
(S, II 67)

În *Sara pe deal*, Eminescu rînduise cuvintele într-un chip asemănător :

*„Sub un salcîm, dragă, m-aștepți* tu *pe* mine".

Un caz similar — unde tendința este însă aceea de a insista, prin forme pronominale diferite *(lui, el)*, asupra uneia și aceleiași persoane, — întîlnim în *Tinca :*

*„Și-n fiecare deșt cîte-un inel,*
*Nu ți l-a strîns cu mîinile* lui, el".
(S, I 210)

Locul ultim în unitățile metrice — fie ele versuri sau chiar strofe — este, în numeroase cazuri, rezervat subiectului (sau celui mai important dintre sateliții săi sintactici), mai ales în propozițiile bogate în determinanți circumstanțiali, ca în acest distih din poemul *Jale :*

*„Ne-a luat pe sus cu steaguri, din liniște și muncă,*
*De la cazma și pluguri, deodată,* o poruncă".
(S, III 97)

Comunicarea dobîndește astfel un ritm plin de nerv și de încordare, cititorul așteptînd ivirea cuvîntului-cheie, care va cădea însă cu zăbavă, abia la sfîrșit :

*„Ai fi putut răzbate un drum atît de lung,*
*Dacă-ți lipsea, din toate, un simț, neprihănitul*
*Cercetător ușure și ager,* pipăitul?"
(S, III 84)

Poziția finală, în vers și în frază, se poate alia — pentru reliefarea subiectului, aflat tocmai acolo — cu o cezură afectivă care îl precedă, impunîndu-se lecturii. Setea neostoită de cîștig este redată, astfel, mai convingător :

*„Să iasă din ce curge și pică mult,* || parale !"
(S, III 104)

Din cadrul unității închise pe care o propoziție subordonată o constituie, poetul obișnuiește să extragă un element sin-



Scanned with OKEN Scanner

tactic important — subiectul sau obiectul direct — deplasîndu-l înaintea conjuncției care introduce subordonata și așezîndu-l, astfel, într-o situație sintactică privilegiată :

„*Dezvăluișî deodată ce nu știai de jos*
*Și ai văzut* pămîntul *întins* că *e frumos*".
(S, III 70)

Din punct de vedere logic, *pămîntul* nu este obiectul direct al verbului *ai văzut*, ci subiect în propoziția completivă directă „că *pămîntul* întins e frumos". Același fenomen de „dislocare" se regăsește în *Arheologie :*

„*Aud* țărîna *doar a vocilor străbune*
Cum *se desface*, cum *s-a desfăcut*".
(S, I 63)

Construcția normală ar fi trebuit să sune : „Aud cum țărîna... se desface". Mai limpede, încă, este situația în poemul *Potcovarii*, unde nu există nici o îndoială asupra funcțiunii sintactice a termenului subliniat :

„*Și faurul cel negru și roșu-i mulțumit*
Potcoava *pe copită* că *drept s-a potrivit*".
(S, I 166)

Într-un *Psalm* procedeul revine aidoma :

„*Aștept* crîmpeie *mici de gingășie*,
Cîntece *mici de vrăbii și lăstun*
Să *mi se dea și mie*".
(S, I 36)

Obiectul direct este și el desprins din unitatea sa sintactică și așezat înaintea propoziției care introduce subordonata respectivă, ca în *Lumină lină :*

„*Cine-o să vie*, trupul *tău de-afară*
Să-*l caute și-n jur să sufle cald ?*"
(S, I 40)

Asemănătoare, în sens larg, este dislocarea și antepunerea pronumelui personal feminin *o*, în funcție de obiect direct în acuzativ. În *Mîhniri*, procedeul susține și amplifică ironia la adresa falsei austerități a vieții monahale :



Scanned with OKEN Scanner

*„Și Dumnezeu, ce vede toate,*
*În zori, la cinci și jumătate,*
*Pîndind să iasă, prin perdea,*
O a văzut *din cer pre ea*".
(S, I 23)

Din punct de vedere strict lingvistic, fenomenul se rînduiește printre cele mai caracteristice topicii textelor vechi, din secolul al XVI-lea, familiare poetului. Din perspectiva analizei stilului, prezența lui, alături de fonetismul arhaic *pre*, în versul final al unei poezii care îl are ca „erou" pe dascălul Iakint — „Fur și tîlhar întru Hristos" — infuzează ansamblului contextual anterior undele subțiri ale ironiei, cîștigînd semnificația unui pitoresc detaliu parodic. Pentru nuanțarea și diversificarea sintactică a enunțului, construcția arhaică în discuție alternează, uneori, cu cea modernă :

*„Cum o chema nu mi-a spus.*
Am văzut-o *de sus*
*Încă o dată.*
*De două ori* o am văzut.
*Înstrăinată*"
(S, II 75) ;

*„Cînd mi s-a tocit unghia îngerească*
Am lăsat-o *să crească*
*Și nu a mai crescut —*
*Sau* nu o *mai* am cunoscut".
(S, I 199)

Remarcabilă și, prin frecvența ei, frapantă, în ceea ce privește topica, este structura unor **comparații**, mai ales atunci cînd ele nu se reduc la un singur termen, ci învederează o alcătuire mai complexă. Tipul construcției la care mă refer este următorul :

*„Cobori și urci în tine* ca printr-un turn o scară".
(S, III 89).

Ne aflăm, deci, în fața unei noi ipostaze a inserției : între adverbul *ca* și termenul de comparație *(scară)* se infiltrează alte elemente *(printr-un turn)*, menite să-l „întîr-



Scanned with OKEN Scanner

zie" pe acesta din urmă și, implicit, să arunce asupra-i o foarte puternică lumină. Același fenomen este detectabil în *Arheologie*:

*„Prin aer, timpu-i despărțit de ore,*
*Ca* de mireasma lor *niște garoafe".*
(S, I 63)

Abundența exemplelor similare atestă că această trăsătură de stil — pe cît de bizară, pe atît de originală — este una specific arghezian:

*„Erai ca* pe-o hlamidă de purpură, *o scamă"*
(S, III 77);

*„Să stea ca*-ntre umbrele și pălării *un băț"*
(S, III 82);

*„Fata zace-n pat bolnavă*
*Gingașă și somnoroasă,*
*Ca* pe-o tavă
De argint
*O chiparoasă".*
(S, I 149)

Ordinea în care poetul își rînduiește elementele comunicării are numeroase și surprinzătoare implicații. Discutarea unui crîmpei din poezia *Belșug* va desluși intenția noastră:

*„Ager, oțelul rupe de la fund*
*Pămîntul greu, muncit cu dușmănie*
*Și cu nădejde, pînă ce, rotund,*
*Luna-și așază ciobul pe moșie".*
(S, I 50)

Simpla deplasare a atributului *(ager)* înaintea subiectului *(oțelul)* provoacă o serie întreagă de „perturbări" sintactico-stilistice. În primul rînd, cuvîntul își polarizează funcțiunea sa determinativă — împărțind-o între subiect și predicat: într-adevăr, el determină, ca atribut, subiectul, dar circumstanțiază, în același timp, și acțiunea exprimată de predicat: „rupe *ager*". În al doilea rînd, topica folosită de poet pune în lumină valoarea plastică a acestui epitet. În al treilea rînd, plasticitatea lui este potențată și cu aju-



Scanned with OKEN Scanner

torul punctuației [,] și al pauzei pe care noua topică le reclamă. În al patrulea rînd, ritmul iambic — în care e compusă poezia — este, pentru o clipă, tulburat (⏑–⏑–⏑–⏑–⏑–⏑–), dar și acest fapt contribuie la individualizarea epitetului *ager*. În fine, în al cincilea rînd, *ager* devine purtătorul accentului frazei întregi. Observații asemănătoare se pot face și în legătură cu deplasarea și antepunerea epitetului *rotund*, determinantul substantivului *ciobul*, din ultimul vers al strofei. Ca urmare a acestei deplasări specific argheziene, *rotund* circumstanțiază într-o manieră poetică originală însăși acțiunea verbului *(așază)*.

Studierea sintaxei poetice a lui Tudor Arghezi, în general, și a topicii, în special, ne întărește în convingerea că opera poetului este un monument literar încet gîndit, gingaș cumpănit, — durat pentru veșnicie.

## *NOTE*

[1] Pentru studiul expresiei artistice argheziene în general, rămîn, în continuare, fundamentale contribuțiile, mai vechi, ale lui Tudor Vianu, reunite în SLR, p. 511—536, și cartea, din 1946, a lui **Șerban Cioculescu,** *Introducere în poezia lui Tudor Arghezi*. Prețioase analize stilistice la **Tudor Vianu,** *Arghezi poet al omului*, EPL, 1964. O bibliografie utilă — însumînd, după criteriul cronologic, peste 800 de titluri — la **Al. Bojin,** *Valori artistice argheziene*, EDP, 1971, p. 195—236.

[2] Vezi *Sintaxa limbii române după metoda istorico-stilistică*, București, 1944; id., *Juxtapunerea (parataxa) în greacă, latină, română*, LL, VI, 1962, p. 53—65.

[3] *Contexte legate și nelegate din punct de vedere stilistic*, St. st., p. 120. Mi-am îngăduit să îndrept greșelile de tipar din citate.

[4] Vezi articolul *Propoziția nominală în stilul beletristic contemporan*, în „Scrisul bănățean", nr. 10, 1959, p. 69—74. Pentru frecvența și randamentul expresiv al construcției în reportaj, vezi **Geo Bogza,** *Moment*, în PF, p. 101.

[5] Vezi și **J. Byck,** *Dativul în funcție de locativ*, în *Studii și articole*, EȘ, 1967, p. 175—178.

[6] „În limba populară, în special în expresii proverbiale, se folosesc la introducerea concesivelor propriu-zise și conjuncțiile *că, dacă* și *de*...:



Scanned with OKEN Scanner

*Cînele*, că-*i cîine, dar și el își ia lumea-n cap de la o vreme*" (GA, $II_2$, § 861, p. 326). Cf. Creangă, *Moș Nichifor Coțcariul*: „— ...Eu, babei mele, *că* merge pe douăzeci și patru de ani de cînd trăiesc cu dînsa,... și tot nu i-am spus".

[7] În legătură cu problemele care urmează, rămîne actual articolul lui **I. Coteanu**, *Dislocarea ca procedeu stilistic în poezia noastră contemporană*, RUB, nr. 2—3, 1955, p. 189—197.

Scanned with OKEN Scanner

# CONVERGENȚĂ ȘI CONTAMINARE METAFORICĂ ÎN POEZIA LUI V. VOICULESCU

Este un lucru dovedit că, în poezia autentică, procedeele artistice — specifice diferitelor niveluri ale limbii — sînt, nu o dată, c o n v e r g e n t e. Acest fenomen de convergență este identificabil, uneori, și în modalitățile de structurare a imaginilor, în opțiunea pentru un anumit material lexical imagistic, care, în contexte ample sau chiar într-o poezie întreagă, poate să aparțină aceleiași zone semantice, aceluiași domeniu terminologic. Saltul în „impropriu" afectează, astfel, șiraguri de termeni între care există și se manifestă o puternică „simpatie", o remarcabilă solidaritate semantico-stilistică[1]. Nu cred că putem descoperi, în peisajul liricii românești din toate timpurile, un poet care să concureze, în ceea ce privește solicitarea acestui procedeu, cu V. Voiculescu :

„*Atunci scoțînd* sandala minții *moale*,
*Cu* sufletul desculț *prin jarul dur*,
Pășind în vîrful gîndurilor goale,
*Voi cuteza* să calc pe spirit *pur*".
(I 207)

Termeni abstracți ai lumii spirituale *(minte, suflet, gînd, spirit)* — aflați în intime relații de sens — sînt ademeniți spre teritoriile realității concret-materiale, datorită asocierii lor, surprinzătoare, cu o rețea de termeni și expresii din lumea fizică, solidari, între ei, în planul semantic *(sandală, desculț, a păși în vîrfuri, a călca)*.

„Afinitățile" termenilor proprii provoacă o anumită triere, dar și o anumită „întîlnire" a celor figurați, cum se întîmplă cu perechea *nouri-fulgere*, pe de o parte, și cu



Scanned with OKEN Scanner

tripticul *holde-neghini-spice*, pe de alta, în versurile de mai jos :

„*Cresc* holde *mari* de nouri *cu mari* neghini *pe creste*
*Și* spice *mlădioase de* fulgere *se coc*“
(II 111).

Dacă, în viziunea poetică, pământul, proaspăt brăzdat („S-a abătut pe șesuri un stol greoi de pluguri“), aduce cu o r a n ă, atunci, în consecință, elementele naturii — vînt, ploaie, soare — nu vor întîrzia să-l s p e l e și să-l o b l o j e a s c ă :

„*În piept cu-o* rană neagră *zăcea lungit pământul,*
*Mîncat de ciori și singur, fără un pai ori floare :*
*Doar cerul milostivnic și fratele său vîntul*
*Îl mai* spălau *cu ploaie și-l* oblojeau *cu soare*“
(I 229).

În distihul care urmează, perechea *amurg* (termen propriu) — *rană* (termen figurat) declanșează metafora *lumină — sînge al zilei*. Predicatul va fi redat printr-un verb corespunzător *(a se scurge)* :

„Amurgul *pare-n nouri o uriașă* rană,
*Prin care*-al zilei sînge, lumina-*ncet s-a scurs*“
(I 107).

Coordonarea, în planul imaginii, a componentelor seriei *omidă — gogoașă — flutur* face pereche cu succesiunea firească *lumină (crepusculară) — noapte (— soare)* :

„Omidă *uriașă strivită între nori,*
*Vărgată cu cenușă, cu aur și cu sînge,*
Lumina *se tîrăște spre margine de zări*
*Și în* gogoașa nopții *tot mai adînc se strînge.*

*S-a-nchis grădina serii cu porți de abanos...*
*Dar mîine răsări-va din celalt colț al vieții*
*Un* flutur *ce va umple, învoalt și luminos,*
*Cu aripile-i albe tot cerul dimineții*“
(I 169).

Remarc, în treacăt, faptul că, de data aceasta, pe ultima treaptă a echivalențelor, termenul propriu nu este rostit :



Scanned with OKEN Scanner

omidă — lumină
gogoașă — noapte
flutur — (soare)

Este cuprinsă aci — în aceste două serii, dar mai cu seamă în cea dintîi, a metaforelor omogene — sugestia devenirii și a împlinirii, pe care ne-o făgăduiește, zilnic, fiecare dimineață nouă a vieții. Corelației — întemeiate pe un contrast nu numai, dar în primul rînd, cromatic — *rochie neagră — trup*, îi corespunde o alta, metaforică :

„*Prin strîmta* noapte-*a* rochii *ce te-nchide,*
*Văd toată* aurora cărnii *tale*"
(II 70).

„Zimții" deși ai crestelor stîncoase figurînd imaginea unui *pieptene*, contextul va suferi adaptările lexico-stilistice de rigoare :

„*De* zimții *lui în care* se piaptănă *toți norii*
*Atîrnă* floace *sure și* lațe *lungi de ceață*"
(I 119).

Omogenitatea semantică a materialului lexical din care se constituie imaginile este consolidată, în ultimul vers, prin procedee fonostilistice : identitatea vocalelor sub ictus (floace, lațe, ceață), abundența africatelor (č, ț, č, ț), aliterația lichidelor în grup sintactic compact (*l*ațe *l*ungi).

Echivalența *umbră = rod al copacului* (închegat pe pămînt) centrează întreaga țesătură de imagini din contextul următor, motivînd asocierea, îndrăzneață, dintre verbul *a mușca* și obiectul său direct *(umbră !)* precum și epitetul *acrișoară*, din final :

„*Copaci rodesc* umbră, *neagră* fructă *suavă,*
*Căzută, cheag rece, pe iarba-n otavă,*
*Unde-ți afunzi tîmpla sumbră*
*Și gura bolnavă,*
*Sotos* să muști umbră
Acrișoară *și jilavă*"
(II 21).

Imaginea cromatică *Amurg de smeură* (I 226) determină „consensul" metaforelor din admirabilele versuri care urmează :

„Amurg de smeură *pe munte, vara,*
*În poala serii* înroşite
*Toţi* rugii cerului *şi-au scuturat povara :*
*Mormanele* răscoapte *zac strivite.*

*Stă-n zare ciucur* pîrga sîngerie.
*Adulmecînd din umbra lor adîncă,*
*Ies* urşii nopţii *plini de lăcomie*
*Şi* smeura amurgului *mănîncă"*
(I 226).

Sensul figurat al epitetului *de smeură* în expresia iniţială *(Amurg de smeură)* determină alinierea epitetelor şi a metaforelor cromatice *(înroşite, rugii cerului, răscoapte, pîrga sîngerie)*. În ultimul vers, termenii imaginii de la început sînt răsturnaţi, substantivul *smeură* redobîndeşte ceva din sensul său concret, material, prelungind înfiriparea acelei stranii viziuni poetice din final. Firea ciudată a poeziei ni se învederează, încă o dată, într-un detaliu plin de interes : îndepărtarea unui singur cuvînt din ultimul vers *(amurgului)* ar destrăma întreaga urzeală imagistică, determinînd regresiunea către propriu : *„Ies urşii nopţii plini de lăcomie/ Şi smeura... mănîncă"* (!)

Declanşarea şi propagarea în întregul context a unor metafore solidare, care se „contaminează" reciproc, caracterizează, în cel mai înalt grad, poemul *Nori de vară*. Textura densă a imaginilor este structurată în jurul a două metafore fundamentale — *cirezi de nori* şi *Vîntul, cirezar :*

*„Dînd buzna, ca de streche fugărite,*
*Cu* cozile bîrzoi *şi* coamele *zburlite,*
*Sosesc* **cirezile de nori** *în goană*
*Buluc ca valul,*
*Cu* mugete *şi zvoană,*
*Şi-nvălmăşite*
Buhai *cu* zimbri, junci *cu* vaci *cît malul.*

*Şi-nchise în* oborul cerurilor *late,*
*Năvalnicele* boaite,
Bălţate, *negre ori* ţintate,



Scanned with OKEN Scanner

*Se îmbulzesc și* suflă-*nspăimîntate*
*Ca la vederea unei* haite...
Se-mpung, se-ncalecă, se iau în coarne,
Zăplazurile zării *stînd să spargă,*
*Să scape, să se-ntoarne*
*În lumea largă.*

*Atuncea* **Vîntul,** *asprul* **cirezar** *vestit*
*Le-ncinge c-un* harapnic *lung pe loc,*
*Al cărui* sfîrc, *cu fulgere-mpletit,*
*Din* pleasnă *scoate foc.*
*Ca* bivolii, *urniți, greoii* nori,
*Tot* boncăie *prin ceruri* mugitori,
*Că podinele slavei parcă s-ar fi rupt*
*Și huruie pămîntul dedesubt...*
*Încet apoi se potolește* ciurda,
*S-aleg deoparte* sterpe, gonitoare,
*Căci biciul nu trosnește doar de-a surda...*
*Și grabnic se purcede la* mulsoare:
*Din* ugerele *care stau să crape,*
*Umflate cît niște cimpoaie,*
*Potop de ape,*
*Grindină și ploaie*
*Curg* albe și spumegătoare *peste stînci,*
*Jos în* șiștarul văilor *adînci*"

(I 123—124).

●

Foarte variate sînt domeniile din care Voiculescu extrage substanța lexicală a metaforelor sale convergente. Universul floral — și, în ansamblu, cel vegetal — își aduc, de bună seamă, contribuția:

„*Din hornul nostru, ca din o* glastră,
*Pe* tulpina mlădioasă,
Înflorea *învoaltă peste casă*
Floarea *fumului,* albastră"

(I 252).

„*Cu vîntul în* corola de aripe *învoalte*
*Un vultur* înflorise *pe-o* pajiște *de cer*"

(I 213).



Scanned with OKEN Scanner

Congruența și interdependența metaforelor este uneori sesizabilă în alcătuirea strînsă a unui singur vers :

„Mireasma *unui* zîmbet *din* floarea gurii *tale*"
(II 13).

Într-un complex metaforic omogen se organizează *a înfrunzi, pom, roditor, culegător* în *Elegie*, poem care încheie ciclul *Destin :*

„*Te vezi în raiul tînăr cînd te*-nfrunzise dorul
*Și* pomul alb al cărnii *sta* roditor de sîni.
*A înghețat de-atuncea flămînd* culegătorul,
*Dar forma lor fierbinte o are încă-n mîini*"
(I 269).

În *Toiul primăverii* și al înfloririi, cerul, azurul, zările, păsările migratoare fraternizează imagistic, fiind, toate, subsumate vegetalului :

„*E primăvară pînă-n slăvi . . . Și grele*
*De* seva cerului *țîșnită-n nori*,
Azurul înfrunzește rîndunele
*Și* zările dau muguri de cocori"
(II 25).

Piesele universului a s t r a l — mai precis : denumirile lor — devin tot atîtea suporturi, armonios structurate, pentru metaforele despuierii, în admirabilul *Cîntec pentru dezbrăcare :*

„*Deschei o* stea *și norii depresoară*
Cerescul pîntec, *cald, cu arcuiri*,
Lacteea cale a pulpelor *coboară*
*Spre* zodiile glesnelor *subțiri*"
(II 24).

Contorsiunile scoarței terestre evocă poetului suferințele iubirii. Sufletul devine, astfel, o regiune seismică :

„*Stau* falii mari de suflet *la-ncheitura firii*,
*De unde se stîrnește* lăuntricul cutremur,
*Mi-alunecă tărîmul spre* rîpile iubirii,
*Ținutul cel mai vrednic* se surpă *rupt de vremuri*"
(II 16)

Atmosfera sumbră din *Cîntec de toamnă* asigură „comunicarea" imaginilor :

*„S-a scuturat și vara*
*De cînd te tot aștept,*
Îngălbenește țara
Cu mîinile pe piept.
*Sub cer cu nori în corturi*
*Ori ploi cu vînt molîu*
*Se duc grăbit spre porturi*
Sicriele cu grîu"
(II 27).

În schimb, alcătuirile de poveste ale iernii încorporează în peisaj ființa iubită. Armonizarea imaginilor este cu totul remarcabilă în poezia *Crăiasa de zăpadă*, dedicată lui Tudor Vianu :

*„Nu uit cît ești de* albă *cînd trupul tău coboară,*
*Mlădie* nea *din ceruri căzută pe divan*
*Și sînii cu* omătul *crescut din subțioară*
*Și-al pîntecului dulce* amețitor troian"
(II 67).

Se adaugă, în continuare : *mîngîioase ninsori, Poleiul dalb al pulpei cu lunecușuri lungi, te topeai în brațe-mi, -ntinsul zăpezii tale goale, limpezimi de țurțuri în umerii senini, Zăpada cărnii tale.*

În *Icoane de toamnă* alianța internă a metaforelor se întemeiază pe apartenența lor la terminologia f o c u l u i :

*„Pădurea-ngălbenită e-o* vastă pălălaie
Aprinsă *pe corlata căruntelor colrice,*
*Ce* pîlpîie *cînd vîntul se umflă s-o ridice,*
*Iar foile în spulber par picuri de* văpaie"
(I 107).

Reminiscențe f o l c l o r i c e asamblează imaginile în distihul de mai jos, din *Vis rău :*

*„De n-ar fi* amintirea *o* dîră de cenușă,
*Cum am găsi* cărarea întoarcerii în noi ?"
(I 201).



Scanned with OKEN Scanner

Termeni din domeniul i n d u s t r i e i  c a s n i c e se articulează în structuri metaforice dense, ca în primele versuri ale poemului *Amurgul:*

„*Cerescul* ghem de aur *întreaga lui* urzeală
*Și*-a depănat-*o*-*n* fire de foc *strălucitoare*...“
(I 73).

Personificînd Seara, în poemul cu același nume, poetul o zărește prin „vîlnicu-nnoptării“, urzind cu migală o pînză a cerului, înflorată cu stele:

„*Acolo, în apusul stins,*
*Pe-un jilț de nori stă blînda Seară,*
*Stă la fereastra lumilor, afară,*
*Și* coase la gherghefu cerului, *întins*

*Pe* rama zărilor *cu piscurile sloi de ceară.*
*Și* coase *fata-ngîndurată pe* gherghef:
Flori roșii *cu miez galben și boboci de pară*
*Sub degetele-i moi, cu unghii de sidef,*
*Încep pe* pînza cerurilor *să răsară*...
*Și* coase, *pîn' ce ochii de-ntuneric prind s-o doară*“
(I 118).

Desfășurarea amplă a metaforelor congenere își aliază, ca procedeu sintactic, repetiția ternară *(Și coase... Și coase... Și coase...)*, sugerînd, aceasta din urmă, încremenirea ceasului crepuscular, specifică serilor de vară.

Terminologia portului boieresc de odinioară constituie suportul imaginilor alpine din *Iarna de altădată:*

„*Jur împrejur se semețeau pe zările line,*
*Înălțați peste norodul de muncele și coline,*
*În* caftane de zăpadă, *munții strînși ca la divan,*
*Penteleul ca un vodă purta soarele* gugiuman“
(I 253).

Termeni din domeniul p ă s t o r i t u l u i din veac, al ciobănitului se cheamă și se atrag reciproc în alcătuiri metaforice unitare. Citim, în *Efigii marine:*

„*Mînînd* cirezi de valuri, *săltați în* șei de spume,
*Se-ntorc* ciobanii mării, *delfinii dinspre larg*“
(I 233).



Scanned with OKEN Scanner

Procesul creației literare în general și al celei poetice în special, șovăirile și cumpenele creatorului, relațiile dintre limbă și gîndire, dintre afect și rațiune — așadar: un șir întreg de probleme teoretice de mare interes — sînt exprimate, plastic și pregnant, printr-o profuzie de metafore „ciobănești" înnădite, în acea curioasă „Ars poetica" intitulată *Coboară cuvintele:*

*„De-acolo, din* pajiștea *de aur a durerii,*
*Unde* gîndurile pasc în turme *neștiute,*
*Smulse din florile tainei și iarba tăcerii,*
Coboară *cuvintele, negre* mielușele *mute.*

*Sufletul pe poteci întortocheate*
*Le* mînă *și le* bate, *suduind, la vale,*
*Plăpînde, blînde,* neîntărcate,
*Și le duce să le* taie-*n* zalhanale.

*Fără de* zbieret *merg la* junghiere:
*File-nnegrite umplu pămîntul,*
*Căci lumea zilnic tot mai mult cere*
Frageda carne de gînduri, *cuvîntul.*

*Suflete,* cioban rău, casap *cu mîini crunte,*
*Vînzător de suflete, sus, din vechiul* staur
Turma de gînduri *s-a pierdut în munte,*
*Și-i veștedă-n creier,* pajiștea *de aur"*
(I 135).

După valuri și cuvinte, e rîndul versurilor proprii să fie transfigurate printr-o viziune păstorească, profund originală și autohtonă. Poetul este un transhumant, versurile sale sînt o turmă, substanța lor „se încheagă" (în sens etimologic!) pe piscuri de singurătate, pentru ca apoi, slobozite din țarcuri, să-și croiască pe poteci lăuntrice, drum. Dealtfel, titlul însuși al acestei noi „Ars poetica" — *Pe drumul ciobanilor* — este semnificativ:

„Păstor *și frate-al poeziei mele,*
O mîn la șesuri *și* o urc la munte,
*S-o răcorească vînturi, ploi s-o spele,*
*Și-n zori pornim cu soarele în frunte.*

*Port zile-ntregi un* vers plăpînd sub glugă,
*Și strofa ruptă, pînă* să se-nchege,



Scanned with OKEN Scanner

*O duc pe umeri singur, fără slugă,*
Cum duc ciobanii oile betege.

*N-o-nchid în* ţarcuri, *ci ades i-*e masul,
*Pe lunci de sat, pe-un şold de deal cu viţă,*
*Şi slobodă şi-alege-n drum popasul*
*La ape dulci sub braţe de troiţă.*

*Şi-atunci cînd iarna peste noi s-abate*
*Şi lupi şi neguri vor să ne sugrume,*

*Din albe* piscuri de singurătate
Luăm drumul sufletului *şi ieşim în lume*"
(I 223).

Într-o altă profesiune de credinţă cu valoare de „Ars poetica" — mă refer la *Poezie*, din ciclul *Destin* (1933) — reţeaua deasă a metaforelor se organizează în jurul imaginii din primul vers:

„*M-am băgat* surugiu *la cuvinte*"

În acord stilistic cu imaginea iniţială, se adaugă: *ham de gînd, harapnicul dorului, mînă-nainte!, migălos faur, copite, potcoavele rimelor de aur, Rădvanul, zurgălăii de rime, Chingile, caii răzvrătiţi, dîrele roţilor pe albele pagini.*

Metafore interdependente, din domeniul m o r ă r i t u l u i, ne întîmpină în finalul lungului poem *Centaurul:*

„*Trist în* morile de vînt ale Răsăritului, *departe*
*Bezna* se macină-*n* făină de zori"
(I 268).

Terminologia figurată — aparţinînd aceluiaşi domeniu — invadează structura lexicală a poeziei *Grîu comun* (I 142).

A p i c u l t u r a oferă lui Voiculescu un vast cîmp de recoltare a metaforelor convergente. Cuvintele şi slovele; seara, amintirea, moartea — iată tot atîtea concepte care coboară în concretul imaginii datorită sugestivităţii, virtuţilor asociative şi, în general, disponibilităţilor stilistice ale termenilor din domeniul vieţii albinelor. Sonetul *Symposion* (II 177), evocînd datina „Banchetului" platonic — prilej şi pretext pentru ospeţele minţii — se încheie cu următoarele terţine:



Scanned with OKEN Scanner

„Banchetul *e un stup*... Zumzăitoare,
Cuvintele de aur *prind* să zboare
*Și-aduc* polen *din orișice părere.*

Amarul colb *cu izuri felurite*
*Ce risipiră* buzele-nflorite
*Socrate-l strînge și-l preface-n* miere"

Un alt sonet — *Cartea* (II 179) — adună, în terținele finale, un mănunchi de termeni figurați din același domeniu:

„Stup *în care* slove-naripate
*Cu* polenul lumii *încărcate*
Sucul nemuririi *ne-au trecut,*

Roi de buchi, *semințe-ale ideii*..."

Las să urmeze, în continuare, alte cîteva texte, ilustrînd, prin metafore solidare și convergente, celelalte concepte înșirate mai sus (seara, amintirea, moartea):

„Seara *i se părea că este un* roi de albine
*Ce* zboară încărcate *din pajiștile cu sulfine*
*Și duc toată* mierea zilei — *lumina de sus* —
*În* fagurii amurgului *din munții în apus*"
(I 243).

„*Mi-s încă* stupii sufletului *plini*
*De toată* mierea amintirii *tale*"
(I 222).

„Albinele simțirii *de foame au murit*
*Pe* fagurii vieții, *mîncați de* urși *greoi,*
*Iar* stupii amintirii, *prădați, se surpă goi*"
(I 139).

„*Te blestem,* amintire! *Ca o nebună-mi strîngi*
*Amarul colb de patimi în* stupii tăi nătîngi"
(II 338).

„Ca o albină-*n cîmpul cu firele răscoapte,*
*Aștepți* prisaca morții, *cînd brumele s-așternu,*
*Să intri, ca-ntr-*un fagur de liniște și noapte,
*Flămînd de* neagra miere a somnului etern"
(I 199).



Scanned with OKEN Scanner

Vînătoarea — în lumea sălbăticiunilor, prigonite și prigonitoare — pune la dispoziția poetului un vast material de construcție metaforică. Poemul *Haitele mării* este exemplar pentru interdependența și interadecvarea imaginilor:

„*Cînd* albe corăbii, *tiptil, din limanuri*
*Ies*, ciute răzlețe,
*Și pleacă-ndrăznețe*
Să pască *pribege pe*-a apelor lanuri,
O haită de vînturi *se-nșiruie iute*
*Și-aleargă*, ca lupii pe urme de ciute..."

Pasaje întregi — desprinse din ansamblul poemului — par a se desfășura la nivelul exprimării proprii. În textul care urmează, „sentimentul metaforei" este întreținut de un singur determinant, atributul *de vîntrele:*

„*Iar ele,*
Ciulind mlădioase urechi de vîntrele
*Din scurt* fugărite, *s-așternd doar pe goană,*
*Năluce*
*Năuce,*
*Săltînd* încolțite *de crunta prigoană.*
*Căci* haitele-*ntinse la fugă-ndelungă,*
*Cu limbile scoase zoresc să le-ajungă*".

Pendularea între propriu și impropriu domină construcția poemului. Cînd tentația interpretării nefigurative devine precumpănitoare, contextul imediat următor o stopează și obligă la altă lectură. *Coasta* și *botul* sînt, mai jos, ambigui, dar *scînduri* și *schelă* — termeni proprii în „figurația de ansamblu — ne proiectează, din nou, în metaforă:

„*Dar iată c-ajunse, cu* urlet, *vînatul...*
*O clipă-ncetează* chefnitul, lătratul...
*Apoi o-mpresoară și drumul i-l taie.*
. . . . . .
*Îi sfășie* coasta *și-i sare-n spinare,*
*Îi* spintecă burta de **scînduri și fiare,**
*Îi* rontăie **schela**, *și-i* sfîrtecă botul
*Și-abia într-o clipă o-nghite cu totul*".

Și pendularea aceasta — de un incontestabil efect artistic — se dezvoltă, în continuare:

*„În colții năprasnici, catarge, odgoane,*
*Trosnesc, sfărîmate, ca biete ciolane...“*
(I 163—164).

În poemul metaforă *Minerul* — care amintește, ca tonalitate, *Psalmii* lui Arghezi — echivalența stilistică inițială :

*„Tu,* Doamne-*al cerurilor,* ești miner,
*De-ai tăbărît în mine ca-ntr-un munte...?“*

precum și cea din ultimul vers (*„inima...* nesecată *mină“*) contaminează ansamblul contextual, condiționînd selecția și „alinierea“ metaforelor : *sfredele, tîrnăcoape, hrube, aur, diamante, vrană, a găuri, topor, stîncă, măruntaie, galerii, catacombe, comoară, vine, neagră tină, mină.*

De îndată ce puterile asociative ale fanteziei stabilesc analogii între „bătrînul munte“ și „Berbecul mitologic“, detaliile imagistice se subsumează viziunii de ansamblu :

*„Privești* bătrînul *munte pe înserat, și iată*
*Cum stă* lățos *și pașnic cu muchea-ncovoiată,*
*Bătut pieziș de soare, ce-n coama-i se cufundă,*
*Îți pare de departe, cu* fruntea *lui rotundă*
*Și* mițele de codri *roșite de rugină*
*În care amugește tomnateca lumină,*
Berbecul mitologic *cu* lîna grea de aur
*Încremenit acolo și* gras de-atît tezaur“.

În sfîrșit, imagini alcătuite cu ajutorul unor termeni din cîmpul semantic al scrierii, al creației literare și plastice — cum se întîmplă adesea la Arghezi[2]— inundă întreaga suprafață de expresie a poemului *Antologie* (II 52). Iată prima strofă :

„Chenare lungi de liniști *trag codrii gravi deodată*
*Și-nalte* slove roșii *pun plopii-n fruntea zării.*
*Pe fiecare față de deal, îngenuncheată,*
*Cu aur* scrie toamna antologia *țării“*

Se înlănțuie în continuare : *imnuri de purpură, Poeme mari de galben, versete de lumină, -ncondieri de-azururi, strofe de rugină, frînturi de epopee, psalmi de nori în flăcări* etc.

Efortul de a obține convergența materialului lexical — suport al unor imagini coerente și omogene, care, transgresînd și transfigurînd realul, lasă deschisă posibilitatea pendulării și a regresiunii către zonele lui — învederează o scrutare „indiscretă" a lumii, o viziune asociativ-integratoare a realității, specifică marii poezii.

## *NOTE*

[1] Vezi **Tudor Vianu,** *Sinonime, metafore și grefe metaforice la Tudor Arghezi,* în St. st., p. 276—280. Articolul apăruse, inițial, în LR, nr. 4, 1963, p. 347—351. Cf., de asemenea, contribuțiile meritorii ale lui **Eugen Bercea-Dorcescu**: *Structura lingvistică a metaforei în poezia lui Lucian Blaga,* în LL, nr. 3, 1972, p. 329—341; *Structuri metaforice complexe în poezia lui Tudor Arghezi,* în LL, nr. 2, 1973, p. 259—275; *Observații asupra structurii metaforei la Al. Philippide,* în *Studii de limbă și stil,* Editura Facla, 1973, p. 17—29.

[2] Vezi **Tudor Vianu,** *Arghezi, poet a actului literar,* în SLR, p. 532—536.

Scanned with OKEN Scanner

# NICOLAE LABIȘ ȘI SENTIMENTUL RITMULUI

Constituind unul din temeiurile de a fi ale poeziei, muzicii, dansului, — r i t m u l ne întîmpină și dincolo de hotarele acestor arte, în multe și felurite împrejurări ale vieții. „Foșnirea mătăsoasă" a mării, tălăzuirea văilor și a spinărilor de munți contemplată de pe Negoiu, respirația calmă și egală a pruncului cufundat în somn, — iată cîteva, numai, din înfățișările ritmului, care ne bucură deopotrivă, răspunzînd împlinitor aspirației noastre, adesea nedeslușite, către frumusețe și armonie. Efortul și odihna, tensiunea și destinderea, trezirea și somnul, viața și moartea alternează ritmic. Soarele răsare ritmic, inima bate ritmic.

Sînt ispitit să cred că, printre poeții români — cu excepția poate, a singurului Eminescu —, Nicolae Labiș a avut, în cel mai înalt grad, sentimentul universalității ritmului, al predomnirii lui în munca și în viața omului, în natură, în alcătuirile și rînduielile firii :

„*Topoarele băteau pe lemn, departe,*
Euritmia *codrilor* ritmînd,
*Laborioasa viață fără moarte*
*Le distila din arbori și pămînt.*"

Ecourile efortului omenesc — amplificate, sonor, de încremenirea naturii — organizează în unități ritmice, perceptibile acustic, e u r i t m i a latentă a codrului. Aceeași sensibilitate la gesturile muncii, tăind ritmic tăcerea, o întîlnim, nu o dată, la Sadoveanu :

„Oameni ciopleau și lucrau acolo catarguri de brad. Li se auzeau, în jurul focului, glasurile răsunătoare. *Toporul bătu ritmic*, scăzu încet-încet, conteniră și glasurile și toate deveniră tăcere." (IX, 29)

Viziunea efortului fizic desfășurat în tipare armonioase și proiectat pe fondul liniștii reprezintă pentru Nicolae Labiș prilejul unor asocieri inedite. „Sîngele" pădurii împuținate de sunetele seci ale topoarelor se materializează în ecouri care amintesc bătăile unei inimi:

*„Văl gros de brumă se-nchega pe iarbă,*
*Un om cînta un cînt sfîșietor,*
*Cînta un cîntec amețit în iarbă,*
Ritmîndu-l *cu bătaie de topor.*
*În munți gemeau pădurile de tisă,*
*Cu sunet sec toporu-n lemn mușca,*
*Și erau roșii așchiile tisei...*
Ecoul ca o inimă bătea."

Acuitatea sensorială a poetului deslușește structuri ritmice posibile nu numai în procesul muncii, ci și în alternanța *sunet — tăcere*, în proiectarea mișcărilor sonore pe un fond acustic negativ:

*„Dantele de cărări s-ascund sub crengi,*
*Învăluite-n flori și în răcoare.*
Tăcerea *lor le-o* cadențează *rar*
*Picior de om ori galopări de fiare.*
*Din depărtări ajung ca un* ecou
Bătăi de bardă, stinse și egale—
*Parc-așteptate întîlniri frățești*
*Făgăduiesc prelungile semnale."*

Perceperea ritmică a manifestărilor sonore firește se însoțește, adesea, cu o viziune personificatoare:

*„Cu rodnice tălpi dintr-o luni pînă miercuri*
Ploaia dansat-a *pe sat și în munți";*

*„Zăpada, ploaia, uite, și-au dat mîna,*
*Alături* bat cu pașii uzi țărîna".

Într-o asemenea perspectivă, „liniștea" însăși devine materială:

*„Iar liniștea, în* cadențare fină,
*S-a mlădiat smerită peste burg."*



Scanned with OKEN Scanner

Bătăile inimii lipite de pămînt se întretaie, astfel, cu „sufletul" gliei :

*„Stă-n iarbă și ascultă. Și pămîntul*
*Parcă răsuflă în* cadențe vii.
*Inima ei s-aude cum* pulsează
*Ori* bate-*o altă* inimă *sub glii?"*

Tot ce este mișcare, creștere și cădere, spor și împlinire se întruchipează în forme armonioase și limpezi, capabile să stîrnească și să întrețină o stare de intensă participare emoțională :

*„Cresc albe flori din a gliilor sucuri,*
*Cad în văzduh sure flori de ninsoare,*
*Cresc din pămînt albe flori și te bucuri,*
*Cad din văzduh sure flori și te doare".*

M u z i c a vegetalului creează pădurarului-poet—ipostază a lui S a d o v e a n u în poezia lui Labiș — o stare de toropeală, de „somnie" :

*„Nedeslușit frunzarele șoptesc,*
*Izvorul poartă* murmure *pe ape*
*Și toarnă, plin de lună, unduind,*
*Răsfrîngerile-i* ritmice *pe pleoape".*

„Curcubeul" dragostei tonifică receptivitatea sensorială și potențează sentimentul ritmului :

*„Azi sînt îndrăgostit. E-un curcubeu*
*Deasupra lumii sufletului meu.*
*Izvoarele s-au luminat și sună*
*Oglinzile* ritmîndu-*și-le-n dans*
*Și brazii mei vuiesc fără furtună*
*Într-un* amețitor, sonor balans."

Iarna înfiripează ritmuri noi, zăpada vătuind mișcările sonore :

*„Îmbată-mă, pădure, -n* valuri moi
De liniște, *de iarnă și de sară,*
*Alungă pentru mine, pe cărări,*
*Prin vînt, cea mai frumoasă căprioară!"*



Scanned with OKEN Scanner

Impresiile ritmice solicită acum mai cu seamă ochiul, căci, zăpada umplînd multe spații „goale", rotunjește contururile și desenează linii mai pure :

*„Pădurile își* văluresc *în jur*
*Albastrele lor* unde călătoare
*În aerul iernatic, dens și pur."*

Imaginea v i z u a l ă poate, așadar, declanșa, aidoma unui tablou, impresia ritmului :

*„Sosind din dunga zării de argint*
*Vin păsările mari de sărbătoare*
*Și-nchipuiesc pe ceruri, fîlfîind,*
Un ocean de aripi *mișcătoare."*

Poezia *În mai* este semnificativă pentru capacitatea lui Nicolae Labiș de a sesiza — și în planul vizualității — ritmicitatea „podoabelor" naturii. Iarna întreagă seve lucrează tari sub glii, sub scoarțe, pregătind mugurii, erupția nouă a vieții. Într-o bună zi, chipul dezolant al firii despuiate este înviorat de monogramele, simetric distribuite, ale florilor :

*„Lacom torc crengile seva subțire,*
*Crengile tremură fără oprire*
*Cerul deasupra s-apleacă mai tare,*
*Pomu-n suavă durere tresare,*
*Și-n zori, în văzduhul umed și pal,*
*Pomii își flutură-n vînt cu mirare*
Ritmice grupuri de foc vegetal,
*Perlele florilor scăpărătoare."*

Ritmul pare să fie, astfel, temeiul existenței, în toate regnurile, la toate nivelele, chezășuind drumul, pașii, urcușul :

*„În toate* e un ritm entuziast,
E ritmul energiei fără moarte."

În fiecare vers al lui Nicolae Labiș, simțim bucuria unui „inițiat" căruia i s-a relevat structura armonioasă a lumii, de la mineral la vegetal și animal, de la pămînt la cer, de la caldele zvîcniri ale sîngelui pînă la rotirile reci ale aștrilor :



Scanned with OKEN Scanner

*„Steaua polară, pe cer, departe,*
*În scurgerea timpului nu are moarte*
*Statornic arde în orice seară,*
*Capăt de osie, steaua polară.*
*Stelele, lumile, roiuri astrale,*
*Se-nvîrt în jurul osiei sale,*
*Sobră-armonie pururea vie,*
*Nezdruncinată putere-n tărie.“*

Ritmul presupune ordine, cumpănire, echilibru — revelabile, pentru o privire scrutătoare, — nu numai în poezie, ci în însăși esența intimă a materiei :

*„Din fenomene oarbe ce mă-ngrozeau alt'dată,*
*Am deslușit natura necontenit lucrînd,*
Materia-n mișcare și-n forme distilată
Simetrică priveliște de gînd.“

Trăind, așadar, împresurat de mreaja deasă și fină a ritmurilor lumii, poetul se destramă și se topește în poezie :

*„Eu curg întreg în acest cîntec sfînt :*
*Eu nu mai sînt, e un cîntec tot ce sînt.“*

Ecourile acestui cîntec întremător nu ar trebui să se stingă curînd. De le-am putea prelungi cu bătăile inimilor noastre !...

Scanned with OKEN Scanner

# ANALIZA STILISTICĂ A POEMULUI ARGHEZIAN DACICA

În ciuda originalității și a semnificației sale complexe, *Dacica* nu se rînduiește printre creațiile notorii ale lui Tudor Arghezi. Poemul aparține ciclului „Buruieni" și se integrează tematicii a r h e o l o g i c e, destul de bine reprezentată în poezia românească a veacului nostru, cînd pămîntul, răscolit, a dat la iveală atîtea mărturii ale trecutului. Dealtfel, titlul însuși pare a-i fi fost sugerat autorului de acela al unei opere monumentale din domeniul arheologiei — mă refer, de bună seamă, la *Getica* lui Vasile Pârvan, apărută în 1926, dar și la *Dacia. Civilizațiile antice din Țările Carpato-Danubiene* (Cambridge, 1928).

„Ciobul păstrător", dezgropat de sub glie, vorbește acelorași coarde ale sensibilității și fanteziei, pe care le pune în mișcare și privelișteа r u i n e l o r, atît de familiară romanticilor. Sentimentul trecerii inexorabile a timpului, al perindării generațiilor și civilizațiilor — pe care îl evocă „șubredul vas de lut", ivit de „sub arătură" — se împletește, la Arghezi, cu emoția și melancolia încercate în fața operei de artă supraviețuind creatorului ei.

Liricii lumii s-au arătat totdeauna receptivi la mesajul ulciorului, tălmăcindu-l în modalități artistice felurite. Pentru Omar Khayam, de pildă, el rostește un memento al morții și al perisabilității, dar și al reînvierii, căci — dezagregată prin moarte și restituită, astfel, circuitului universal — materia, odinioară vie, se poate reîntruchipa, datorită străduinței și iscusinței olarului, în tiparele durabile ale artei.



inv. 182546

Scanned with OKEN Scanner

*„Larmă. Tîrg. Olarul cu mișcări domoale*
*calcă în picioare, calcă lutul moale,*
*ce-l șoptește tainic: Frate, mai ușor,*
*mai cu milă: mîine lut ajungi de oale"*

*„Cum poți, tu, olare, să frămînți argilă,*
*palme — zeci și sute — dîndu-i fără milă?*
*Colbu-acesta umed viu a fost cîndva,*
*pînă pîlp! se stinse-a vieții lui feștilă"*

*„Umpleți ochi paharul — cît în mîini de-olar*
*n-ai ajuns ulciorul tors din coca humii"*

*„Vezi olarul tainic cum zidit-a țeste*
*gingașe din humă? Mare meșter este!"*

În literatura română, printre cei care au dezvoltat, pe direcții diferite, această fecundă idee poetică, amintesc pe Ion Pillat (*Cupa*, 220; *Stanțe*, 231), pe Vasile Voiculescu (*Inscripție pe un vas de Argeș*, II 146), dar, mai ales, pe Lucian Blaga (*Olarii*, 213; *Arheologie*, 261; *Mică odă unei fete*, 288; *Ceramică*, 312; *Ulciorul*, 355; *Frumusețea*, 377 etc.). Pentru Blaga, ulciorul este una din ipostazele f o r m e i desăvîrșite, iar ecuația „frumusețea = urnă" îi prilejuiește asocieri tulburătoare:

*„Orice* frumsețe *e ca o* urnă
*de a căreia coapsă privirea se prinde.*
*Vezi forma, mirat. Și suferi, gîndind*
*la cenușa pe care-o cuprinde".*

O scurtă poezie — *Ceramică* (312) — se întemeiază, în întregime, pe metafora „fetelor-ulcioare":

*„Ulcioare-nchipuind s-adape,*
*au forme fetele parcă-ntr-adins*
*alcătuite să ne scape.*
*Sunt ca din flăcări, ca din ape.*
*Ulcioare vii, de neînvins.*
*Le vezi cu gîndul, prin pleoape.*
*O amăgire e că le-ai cuprins,*
*oricît cu fapta te-ai deprins".*

Este vrednic de luare-aminte faptul că, printre vocabulele dominante în cîntecele poetului din Lancrăm, aflăm



Scanned with OKEN Scanner

seria *argilă, ceramică, glie, humă, lut, pămînt, ulcior, urnă* și că „roata olarilor" murmură în versurile sale:

*„Precum un ulcior*
*pe* roata olarilor
*creşti zveltă, uşor*
*subt pavăza larilor".*

●

Accente identice sau asemănătoare surprindem, adesea, în poezia lui Tudor Arghezi. Cititorul își va aminti, fără îndoială, de admirabila *Inscripție pe un pahar* și, mai cu seamă, de unele strofe din *Jignire* (S, I 81):

*„Neprețuind granitul, o, fecioară!*
*Din care-aș fi putut să ți-l cioplesc,*
*Am căutat în lutul rumânesc*
*Trupul tău zvelt și cu miros de ceară.*

*Am luat pămînt sălbatic din pădure*
*Și-am frămîntat cu mînă de olar,*
*În parte, fiecare mădular,*
*Al finței tale mici, de cremene ușure...*

. . . . . .

*Luai pildă pentru trunchi de la urcioare*

. . . . . .

*Femeie scumpă și ispită moale!*
*Povară-acum, cînd, vie, te-am pierdut,*
*De ce te zămislii atunci din lut*
*Și nu-ți lăsai pămîntul pentru oale?"*

Aparținînd, într-un sens foarte larg, aceluiași nucleu tematic, *Dacica* reprezintă o dovadă și un model de abordare originală a unui motiv literar foarte solicitat. Dar iată, mai întîi, textul poemului:

*„Mă uit la tine, șubred vas de lut.*
*Trei mii de ani ai încăput.*
*Veci de vecii, pe care le înfrunți,*
*S-au adunat în golul tău, mărunți,*
*Și fiecare vîrstă din vecie,*
*Lăsînd un fir de praf drept mărturie*



Scanned with OKEN Scanner

*L-a pus tihnit în ciobul păstrător.*
*Clipa trăiește, veacurile mor.*

*Tu, plin de taine și știrbit în gură,*
*Ai stat ascuns adînc în arătură.*
*Nici oasele nu i s-au pomenit*
*Ale aceluia ce-n zmalț te-a-ncremenit*
*Și, frămîntînd, ți-a dat obîrșii noi.*
*N-a mai rămas măcar din el gunoi.*
*Tot un pămînt, la fel de bun, la fel de prost:*
*Tu ești aci. El parcă nici n-a fost.*

*Dar înmuiată-n sînge și sudoare*
*Unghia lui ți-a pus un zbenghi de floare*
*Și, ocolindu-ți coapsa cu subțire*
*Chenar, i-a dat noroiului simțire.*

*Tu poți să fii, el poate să nu fie,*
*Zgîriitura-i teafără și vie.*
*Nu ești al singurului Dumnezeu,*
*Ca luna, ca o stea, ca o pustie,*
*Ești și al semenului meu.*
*Brîul tău viu, cînd mîinile-au murit,*
*Dă biruință gingașului pipăit.*

*Olarul drept pe palma lui te-a pus*
*Și-ai scos răspuns, la deget, în auz.*
*Fragedul sunet, dulce, lin,*
*E-ntreg și nou, ca la-nceput, și plin.*

*Ulciorule de vis și de pămînt,*
*El ți-a dat glas. Eu îți voi da cuvînt".*

Se impune, de la început, observația că meșteșugul și arta olăritului au stîrnit, și în alte rînduri, interesul lui Tudor Arghezi. Mă refer la fragmentul din *Ce-ai cu mine, vîntule?*, unde, evocînd întîmplările lui Aràba din Damasc, „cărturar în științele sufletești", scriitorul închină „Ulcicăi de porțelan" o remarcabilă pagină de proză poetică (*Scrieri*, VI, p. 69—70):

„Dar prețul cel mai mare îi venea ulcelii de porțelan tocmai din faptul marei fragilități. În adevăr, ceva care poate muri de șaizeci de ori pe minut, și care totuși durează laolaltă cu veșnicia, capătă un har nemăsurat, ca idolii și visul".



Scanned with OKEN Scanner

Ulcica era cu totul frumoasă. Subțire ca păretele de catifea al florilor de trandafir, trecea printr-însa lumina. Însușirea ciudată a ulcelii lui Aràba era că, ocupînd limita extremă dintre străveziu și alb, porțelanul părea să aibă, furnicat de sticliri de gheață și de țesături de zăpadă, o grosime adîncă. Olarul care fermecase ceara de piatră împinsese gogoloiul de cocă de zmalț din lut și întuneric la ființă, cu degetul împrumutat al Făcătorului a toate. Aràba cugeta cu umilință la vrăjitorul care își închinase toată viața plăsmuirii acestui singur lucru mic, o ulcea de porțelan, care a izbutit să o dea la iveală și care pierise necunoscut ca un plugar.

Ulceaua isca din sineș mii de închipuiri fragede și aduceri aminte. Soarele o sufla cu aur pe dinlăuntrul grosimii, și ea trăia ca o ureche albă prin urzeala căreia mijește o umbră de sînge. Apoi, zugrăveala ce-o încingea pe dinafară cu desenul mărunțel al unui meșter lipsit de gustul povestirii, adăuga ulcelei, în chipuri topite, de țesături de ape și ierburi, o împletitură de gînduri și de nădejdi. Era ca un văz al lucrurilor pe miezuri, fără început și fără sfîrșit, un fel de priveliște a lumii, în ajun de a fi întocmită și supusă la legi, și care nu știe să hotărască încă albia turburatului ei tumult.

Dar sunetul ulcelii cine și l-ar fi putut închipui fără să lovească porțelanul? În ridicarea lui, tăcerea se alcătuia ca un material clădit cu turle rotunde, cu săgeți de pridvoare, cu șerpi de apă prinși în mijlocul unui bazin de marmur, ca niște bice de argint. El umplea cisternele adînci ale sufletului cu visarea lucrurilor presupuse și pe jumătate ghicite, și punea să cînte amintirea. În ulceaua sfîntă, a lui Aràba, se legănau toți nuferii și toate lalelele nedeslușirilor delicate".

Cele două texte prezintă o serie de similitudini evidente. Atît „Ulcica de porțelan" din *Ce-ai cu mine, vîntule*? — cît și „vasul de lut" din *Dacica* sînt solii întîrziați prin vreme ai unei simțiri și ai unei iscusințe anonime. La nivelul v o c a b u l a r u l u i, înregistrăm, mai întîi, o sumă de termeni din sfera semantică a t i m p u l u i, evocînd vechimea și dăinuirea. Numai în prima strofă a poemului se perindă *Trei mii de ani, veci, de vecii, fiecare vîrstă din vecie, veacurile*. Imaginea vremii copleșitoare este întreți-



Scanned with OKEN Scanner

nută de repetarea, la forme flexionare diferite, a aceluiași cuvînt sau a unor termeni înrudiți în planul etimologic: *veci, vecìi, vecie, veacurile.* Cifrele — relativ precise — din versul al doilea („Trei mii de ani") sînt imediat înlocuite cu expresii vagi, menite să redimensioneze și să amplifice sentimentul timpului *(Veci de vecìi, veacurile).* Ideea este reluată, indirect, în strofa următoare:

*„Nici oasele nu i s-au pomenit*
*Ale aceluia ce-n zmalț te-a-ncremenit*
*Și, frămîntînd, ți-a dat obîrșii noi.*
*N-a mai rămas măcar din el gunoi".*

Asemenea detalii, referitoare la „vîrstă", aflăm și în amintita bucată de proză, cînd Aràba măsoară cu gîndul cele „patru veacuri arăbești și douăzeci de veacuri chineze, adunate în ulceaua părintească" (S, VI 71). Reține atenția identitatea unor elemente ale limbajului figurat din pasajul corespunzător al poemului *Dacica:*

*„Veci de vecii, pe care le înfrunți*
*S-au adunat în golul tău, mărunți".*

Remarc, în treacăt, că expresia *Veci de vecìi* — îmbinare specific arghezianã — are un sunet pe cît de inedit, pe atît de îndrăzneț. Noutatea construcției provine din faptul că, între doi termeni din sfera timpului, aparținînd aceleiași rădăcini *(vecie* este derivat de la *veac),* se stabilește un raport sintactic de dependență, imposibil de conceput în condițiile limbii comune. Pe de altă parte, pornind de la expresii împietrite ca *în veci* și *vecii vecilor,* Arghezi reînvie pluralul arhaic, masculin, al substantivului *veac* și îl cuplează cu o altă formă de plural feminin *(vecìi),* inexistentă în afara limbajului poetic, unde *vecie* este un „singulare tantum" (vezi DL). Imaginea timpului „adunat" în „golul" ulciorului crește și se reliefează, astfel, cu pregnanță. În același sens, epitetul *mărunți* — în planul sintactic, element predicativ suplimentar — acordat cu *veci,* înzestrează abstracțiile temporale cu darul materialității.

Pasta lexicală din care este modelat poemul provine, în linii generale, din fondul stabil al limbii. Neologismele, în sensul strict al cuvîntului, nu-și au locul în acest cîntec al vechimii. Nici derivatele pe teren românesc nu sînt prea



Scanned with OKEN Scanner

numeroase : dacă amintim pe *arătură, zgîriitură; mărturie, vecie; biruință; păstrător; a încremeni, a înmuia, a ocoli; auz* — am cam epuizat lista lor, căci *început* și *pipăit* sînt, de fapt, forme flexionare ale verbelor respective, devenite substantive prin schimbarea clasei gramaticale.

În ansamblul poeziei precumpănesc, așadar, termenii moșteniți din latinește, după care urmează — „longo sed proximo intervallo" — cei de origine veche slavă. Ultimele șase versuri sînt, în această privință, caracteristice :

*„Olarul drept pe palma lui te-a pus*
*Și-ai scos răspuns, la deget, în auz.*
*Fragedul sunet, dulce, lin,*
*E-ntreg și nou ca la-nceput, și plin.*

*Ulciorule de vis și de pămînt,*
*El ți-a dat glas. Eu îți voi da cuvînt".*

Incluzînd și elementele „relaționale", care sînt, fără excepție, de origine latină, textul citat numără peste 40 de cuvinte. Dintre acestea, unul singur, *glas*, are etimon vechi slav, toate celelalte fiind moștenite din latinește.

Termenii de alte origini — autohtonă, maghiară, turcească, neogreacă — sînt relativ puțini : *brîu; fel, gingaș; chenar, ciob, zbenghi; măcar, smalț*. Constatarea își are semnificația ei, mai ales dacă o raportăm la bogăția și diversitatea lexicului arghezian privit în general : conținutul și tonul grav al poeziei impune scriitorului o atitudine sobră față de materialul lexical al limbii.

În ciuda perfectei adecvări a vocabularului la ideea centrală, arhaismele propriu-zise sînt ca și inexistente. Abia dacă putem cita pe *obîrșie*, concurat și învins în româna modernă de sinonimul romanic *origine*, dar păstrat și cultivat de limbajul poetic (vezi, de pildă, *Cîntecul obîrșiei*, de Lucian Blaga, unde, de-a lungul celor 10 versuri, cîte numără poezia, cuvîntul revine de 3 ori !). Menționez, de asemenea, un arhaism semantico-sintactic, reținut, și acesta, de limba populară :

*„Mă uit la tine, șubred vas de lut,*
*Trei mii de ani* ai încăput".



Scanned with OKEN Scanner

Întrebuințarea tranzitivă a verbului *a încăpea* îl situează în relație de sinonimie cu „a cuprinde" și amintește construcții asemănătoare din Eminescu :

*„A frumseții haruri goale ce simțirile-i adapă*
*Încăperile gîndirii mai nu pot să le* încapă"
(*Călin*, I 79) ;

*„Împărați pe care lumea nu putea să-i mai* încapă
*Au venit și-n țara noastră de-au cerut pămînt și apă"*
(*Scrisoarea III*, I 147).

Constatările referitoare la vocabularul din *Dacica* nu sînt decît parțial valabile pentru *Ulcica de porțelan*. Fie următoarele două texte paralele :

*Mă uit la tine șubred vas de lut.*
*Trei mii de ani ai încăput"*
*(Dacica) ;*

„Dar prețul cel mai mare îi venea ulcelii de porțelan tocmai din faptul marei fragilități. În adevăr, ceva care poate muri de șaizeci de ori pe minut, și care totuși durează laolaltă cu veșnicia, capătă un har nemăsurat, ca idolii și visul" (S, VI 69).

Compararea textelor citate impune două observații :

— în proză, poetul își interzice numai abuzul, nu însă și uzul neologismelor (aceeași idee este redată printr-un epitet din fondul vechi al limbii, *șubred*, în poezie, dar printr-un substantiv neologic, *fragilitate*, în proză) ;

— economia de mijloace lexicale, riguroasă în poezie, face loc unei atitudini de îngăduință față de „asaltul" cuvintelor, manifestată prin insistență și discursivitate, în proză.

În limitele unui vocabular caracterizat printr-o evidentă simplitate, Arghezi găsește, totuși, termenii necesari pentru a exprima nuanțat efortul creator al meșterului olar, care, plămădind un obiect destinat vieții practice și folosinței imediate, reușește să depășească hotarul „utilității", pătrunzînd în spațiile elevate ale a r t e i și transmițînd „noroiului simțire". Există, așadar, în *Dacica* un sector, bine reprezentat, al vocabularului a r t i s t i c, însumînd termeni care denumesc, în diferitele lui momente și aspecte, procesul de modelare și de împodobire a materiei informe și inerte :



Scanned with OKEN Scanner

*zmalț, a încremeni, a frămînta, obîrșii noi, a înmuia, zbenghi de floare, subțire chenar, Zgîriitura, Brîul... viu, Fragedul sunet* etc. „Șubredul vas *de lut*", din primul vers al poeziei, merită, astfel, chemarea înnobilată din final:

„*Ulciorule* de vis *și* de pămînt".

Fraza în care este descompus și analizat actul „creației", în momentele sale succesive, se desfășoară amplu și fastuos, în tiparele unui catren:

*„Dar înmuiată-n sînge și sudoare,*
*Unghia lui ți-a pus un zbenghi de floare*
*Și ocolindu-ți coapsa cu subțire*
*Chenar, i-a dat noroiului simțire".*

Remarcabilă este, aci, „noncoincidența" dintre unitățile metrică și gramaticală, care ne întîmpină la întîlnirea versurilor 3 și 4:

*„Și ocolindu-ți coapsa cu* subțire
Chenar, *i-a dat noroiului simțire".*

Așa cum se poate observa, de data aceasta ideea nu se epuizează odată cu unitatea metrică, ci se prelungește și în cadrul versului următor, întrucît epitetul *(subțire)*, mai cu seamă că este antepus, nu poate fi cu nici un preț rupt de determinatul său (*Chenar*), cu care alcătuiește, cel puțin, o unitate de lectură, dacă nu și una vizuală, grafică. Fenomenul — cu atît mai frapant, cu cît nu se mai repetă niciodată în restul poeziei — are drept consecință anularea pauzei care, în mod obișnuit, cade după consumarea fiecărui vers. Se sugerează, astfel, cu mijloace dintre cele mai nuanțate și discrete, d u r a t a și c o n t i n u i t a t e a strădaniilor artistului, pînă la încheierea și rotunjirea deplină a inelului de „sînge și sudoare", purtat în jurul coapselor ulciorului.

Structura f r a z e i învederează, în *Dacica*, aceeași linie simplă pe care am identificat-o la nivelul vocabularului. Fraza realizată prin subordonare este, așadar, dominată de cea alcătuită prin j u x t a p u n e r e. Statistica ne arată că, din 29 de propoziții, cîte însumează întregul text, numai 4 sînt subordonate (3 atributive, 1 temporală), în timp ce restul de 25 sînt toate principale. Semnificația și



Scanned with OKEN Scanner

implicațiile stilistice ale unei atari constatări ar putea fi șubrezite de întîmpinarea că structura paratactică a frazei constituie o trăsătură caracteristică a sintaxei poetice în general. O asemenea obiecție ar fi numai în mică măsură îndrituită, întrucît Tudor Arghezi însuși recurge, nu o dată, chiar și în unele creații lirice, la fraze stufoase, arborescente, comportînd ramificații subordonatoare complexe. Deschid, ad aperturam libri, primul volum din *Scrieri* și citez din *Arheologie :*

„*Sufletul meu își mai aduce-aminte*
*Și-acum și nencetat*, **de ce**-a trecut,
*De un trecut* **ce** mi-e necunoscut,
Dar **ale cărui** sfinte oseminte

S-au așezat în mine **făr' să** știu,
**Cum** nici pămîntul știe pe-ale lui,
**În care** dorm statui lîngă statui
*Și-i zăvorit sicriu lîngă sicriu*".
(63)

După numai cîteva pagini, ochii mi se opresc asupra primelor versuri dintr-un *Psalm :*

„**Pentru că** n-a putut să te-nțeleagă
Deșertăciunea lor de vis și lut,
*Sfinții-au lăsat cuvînt* **că** te-am văzut
Și **că** purtai toiag și barbă-ntreagă".
(68)

Evident, în aceste citate, cărora li s-ar putea alătura foarte multe altele, precumpănitor este raportul de subordonare. Rezultă de aci că, în *Dacica*, opțiunea decisă pentru structura paratactică a frazei poate fi interpretată ca rezultat al unei intenții sau, cel puțin, al unei intuiții artistice superioare. Într-adevăr, în condițiile speciale ale poemului nostru, formula juxtapunerii este alternativa ideală, asigurînd autorului un cadru sintactic sobru și liniar, capabil să cuprindă și să valorifice, cu maximum de randament expresiv, dignitatea ideilor și a sentimentelor transmise.

De pe fondul acestei observații generale, se detașează o remarcă de amănunt. Raportul de coordonare adversativă, a cărui însemnătate în alcătuirea stilistică a poemului este de netăgăduit, rămîne, de obicei, nemarcat. Forța



Scanned with OKEN Scanner

opoziţiilor, intensitatea contrastelor sporesc, de bună seamă, ca urmare a acestui procedeu, reluat cu o anumită insistenţă de-a lungul textului :

*„Clipa trăieşte, veacurile mor" ;*
*„Tu eşti aci. El parcă nici n-a fost" ;*
*„El ţi-a dat glas. Eu îţi voi da cuvînt".*

Cele trei versuri, cuprinzînd „fraze" cu raportul adversativ nemarcat, încheie, pe rînd, prima, a doua strofă, întreaga poezie. Ele sînt, astfel, urmate de p a u z e foarte nete, care le conferă un sensibil coeficient de r e l i e f faţă de mediul lor contextual. Chiar dacă nu este „marcat" (sau poate tocmai de aceea !) raportul adversativ se realizează pregnant, cu ajutorul altor mijloace, mai eficiente, în planul stilistic, decît indicii relaţionali propriu-ziși *(dar, însă)*. De pildă, în primul dintre versurile citate („Clipa trăieşte, veacurile mor") opoziţia, vecină cu antonimia, se constituie la nivelul lexicului, prin „confruntarea" atît a subiectelor *(Clipa—veacurile)* cît şi a predicatelor *(trăieşte—mor)*. În cadrul fiecărei propoziţii, asocierea dintre subiecte şi predicatele lor este, de asemenea, într-o anumită măsură, contrastantă. Într-adevăr, termenii cu sens „punctual", „momentan" *(clipa, mor)* aparţin unor propoziţii diferite, mărginind fraza, ca şi cei cu sens „durativ" *(trăieşte, veacurile)*, care sînt încadraţi la mijloc.

În celelalte două versuri, raportul adversativ se deduce din opoziţia pronumelor personale în funcţie de subiect, p e de o parte *(Tu... El)*, dar şi din alternanţa timpurilor gramaticale ale verbelor predicate *(eşti... n-a fost)*, pe de altă parte. În sfîrşit, în ultimul vers citat, există o a treia opoziţie, între complementele directe *(glas—cuvînt)*, care, aşa cum se va vedea, le covîrşeşte, prin semnificaţie, pe celelalte.

Deocamdată, se impune, însă, o altă observaţie, de detaliu. În versul „Clipa trăieşte, veacurile mor", fraza îşi păstrează încă unitatea formală, componentele ei fiind despărţite doar prin „virgulă". Ulterior, frazele sînt „sparte" în două, propoziţiile sînt izolate, grafic, prin punct, iar pauzele care le despart subliniază, la rîndul lor, cu mai multă fermitate, relaţia adversativă :



Scanned with OKEN Scanner

*„Tu ești aci [.] El parcă nici n-a fost“ ;*
*„El ți-a dat glas [.] Eu îți voi da cuvînt“.*

Iată o modalitate originală de a întemeia structura stilistică a poeziei pe o triplă a n t i t e z ă, cu atît mai puternică, cu cît ea este, în planul formal, disimulată. Momentul creației, „clipa“, se opune „veacurilor“ care îi urmează și, desfăcîndu-se, limpede, din noianul vremii, dăinuie și triumfă. Rodul efortului creator — încremenit în ulciorul șubred, avariat de „vîrstele veciei“ (*„ciobul* păstrător“, *„știrbit* în gură“), dar înnobilat de taina pe care o poartă cu sine — supraviețuiește faurului anonim, care îl plăsmuise din „sînge și sudoare“. Ulciorul înfruntă astfel moartea și o răpune. Cu cît sînt mai numeroase expresiile sugerînd pieirea olarului *(Nici oasele nu i s-au pomenit, N-a mai rămas măcar din el gunoi, El parcă nici n-a fost, el poate să nu fie, mîinile-au murit)*, cu atît mai străbătătoare sînt accentele care vestesc permanența creației sale. Ulciorul *este*, înzestrat cu *simțire*, cu o înflorătură *teafără* și *vie*, cu un brîu *viu*, cu un sunet *fraged*. Tocmai de aceea expunerea lirică este a d r e s a t ă („Mă uit la *tine*, șubred vas de lut“), iar obiectul adresării este ulciorul însuși, „de vis și de pămînt“, nu olarul, care îl zămislise și care rămîne — impersonal și anonim — „El“.

În sfîrșit, ultima antiteză se constituie mai puțin între subiecte sau acțiuni, și mai mult între epoci și „daruri“. Ființe diferite *(El, Eu)*, în momente diferite *(a dat, voi da)*, dăruiesc ulciorului însușiri diferite. Olarul i-a dat „glas“, întruchipat în „Fragedul sunet, dulce, plin“, iar poetul îi fărîmițează „glasul“, în silabe și cuvinte, chemîndu-l să-și rostească taina.

Ascultăm cu aceeași înfiorare „glasul“ și „cuvîntul“ ulciorului, iar pe olar și pe poet îi așezăm alături, în aceeași lumină.

Scanned with OKEN Scanner

# STRUCTURA STILISTICĂ A POEZIEI ULISE DE LUCIAN BLAGA

Mitologia, istoria și cultura antichității înfățișează pentru gîndirea poetică a lui Lucian Blaga un peisaj mereu ispititor. Într-un răstimp de peste patru decenii — cîte despart ciclul închinat lui Pan de *Cimitirul roman* — grupul poeziilor inspirate din lumea greco-latină a sporit neîntrerupt, constituind, pînă la urmă, un sector distinct, în ansamblul creației cîntărețului din Lancrăm. Este vrednic de atenție faptul că, în ultimii ani ai vieții, Blaga adoptă strofa s a f i c ă, turnînd în tiparele ei *Zodia Cumpenei*, una din cele mai izbutite postume, nobilă replică, rostită după multe decenii, la celebra *Odă* eminesciană.

Din mănunchiul acestor poezii — ilustrat de *Pan*, *Cînele din Pompei*, *Epitaf pentru Euridike*, *Oedip în fața Sfinxului*, *Cariatide* și atîtea alte piese remarcabile — se detașează net *Ulise*. Potrivit comentariilor lui G. Ivașcu (*Poezii*, EPL, 1966, note, p. 470), din păcate excesiv de concise, „*Ulise*, pe care autorul o considera una din cele mai realizate poezii ale sale, este scrisă la începutul anului 1949 și este dedicată soției sale". Cu întemeierile filologice necesare, detaliile editorului ar fi dobîndit o neîndoielnică utilitate pentru analiza noastră. Altfel, ele nu depășesc semnificația unor repere foarte generale.

Așa cum se alcătuiește din lectura operelor antichității — în primul rînd din aceea a *Odiseii* — chipul lui Ulise exercită o mare putere de seducție asupra sensibilității și fanteziei epocilor mai noi. Eroul din Itaca este un personaj complex, care unește însușirile bărbăției și cutezanței cu darurile lucidității și subțirimii spirituale. Prea iscusit ca să nu fie, cîteodată, năstrușnic, prea înțelept ca să nu fie, chiar și



Scanned with OKEN Scanner

atunci, stăpîn pe sine, de o mobilitate lesne convertibilă în neastîmpăr, Ulise este pretutindeni chemat de o neistovită sete de aventură — în cel mai frumos înțeles al cuvîntului — care dă culoare, farmec și relief fiecăruia din gesturile, fiecăreia din spusele sale. Într-o stare de veșnică tensiune, fiul lui Laerte potrivește și pune la cale, cumpănește șanse și riscuri, selectează și prevede, elimină și alege, țîșnește, în fine, în miezul faptei, detestînd inerția și răgazul, dar amînînd mereu deznodămîntul. Pendularea între speranță și deznădejde este o constantă psihologică a eroului, pe măsură ce limanul rîvnit se apropie sau se îndepărtează. Vrăjmășia îndîrjită a împrejurărilor înseamnă pentru el un prilej aproape continuu de dezlănțuire și cheltuire a extraordinarei energii spirituale cu care se știe înzestrat. Situațiile și soluțiile simple nu îl cuprind.

Amintirea unui asemenea personaj nu putea fi decît rodnică în cultura românească. Încă din 1928 George Călinescu intenționa să dea numele lui Ulise unei culegeri de însemnări literare. „Ce ar fi urmat să fie proiectatul volum, cînd inițiatorul lui se afla încă în faza « pașilor pe nisip », este inutil a întreba. Din toată împrejurarea rămîne, ispititoare, sugestia titlului prin care G. Călinescu va fi vrut să înțeleagă poate însuși destinul criticului. Cel puțin, fecunda sa activitate de comentator al actualității literare în revistele de după 1927... se împacă foarte bine cu imaginea neabătutului căutător al Itacăi... cronicile sale... alcătuiesc un veritabil « jurnal » al unei fascinante « aventuri » spirituale“ — notează, pe bună dreptate, Geo Șerban, în „Cuvîntul introductiv“ la volumul postum *Ulysse*, care împlinește, prin titlu, intenția autorului.

Episoadele *Odiseii* își prelungesc ecourile și în poezie. Unul dintre cele mai pitorești — acela al Sirenelor — este reținut de Eminescu în stihurile *Pentru păzirea auzului*:

*„Nu spune-un basmu numai poetul cel vorbareț*
*De eroul Odissev cel mult meșteșugareț:*
*Și-au astupat cu ceară urechea, să se culce,*
*La glasul de Sirenă adormitor de dulce*
*Și-astfel putut-a numai corabia-i s-o poarte*
*Pe lîngă a lor ostrov aducător de moarte“*
(IV 266).

În lumina peisajului mediteranean, Ion Pillat crede a zări imaginea diafană a fiicei lui Antinous, iar întrebarea nu întîrzie să se ivească :

*„Sonor fîntîni în amfore mai curg,*
*Tot spală pînza fetele la mal,*
*Și-n ape limpezi prinsă în cristal*
*Nausicaa se scaldă în amurg.*
*Ulise, unde e corabia ta...?“*
(P, 188).

Mai aproape de noi, Miron Radu Paraschivescu dă titlul de *Ulise* celei de-a treia din *Tristele* sale (II 9), iar „România literară“ publică în 1968 o inedită a lui Fundoianu intitulată, de asemenea, *Ulise*, datînd din 1914, cînd poetul avea doar 16 ani. Două decenii mai tîrziu, autorul *Privelиștilor* avea să așeze pe coperta primului său volum de versuri în limba fraceză (Paris, 1933) tot numele eroului *Odiseii*. În fine, culegerea de poezii *Ulise* — a lui Ilarie Voronca (1928) — poartă, în versiunea ei franceză (1933), un titlu și mai semnificativ : *Ulysse dans la cité*. Se pare că poeții epocii vedeau în peripețiile neînfricatului explorator de odinioară un simbol, menit să sugereze propriile lor căutări și iscodiri pentru lărgirea și înmulțirea drumurilor poeziei.

Verigă a aceluiași lanț, *Ulise* al lui Blaga are o fizionomie profund originală : mreaja de întîmplări a epopeii se destramă, ele se îndepărtează și se afundă parcă, răzlețindu-se de cel care le trăise. Eroul a ajuns într-un punct al vieții care urmează ultimei file din *Odiseea*. Lungul șir al pătimirilor s-a curmat, talazurile s-au așternut, zeii vrăjmași sînt neputincioși, se înstăpînește ora solară a cumpenei, care filtrează și absoarbe în focarul ei sensul însuși al vieții. Din preaplinul unei astfel de clipe — proiectate pe fundalul mării — se desfac gîndurile lui Ulise, pe care Penelope, de undeva din preajmă, crede a le deslușî după cum urmează :

*„De pe liman pe golfuri*
*privirea ți-o rotește.*
*E liniște ca-n ziua*
*cînd mă-ntorsei hoțește*
*și ți-am golit de oaspeți*

*viața, pragul, tinda.*
*Ia seama, Penelope,*
*ce netedă-i oglinda.*
*Se-ntinde marea clară*
*pe-un prund de oseminte.*
*Nu-i nimenea cu prora*
*s-o spargă, s-o frămînte.*
*Doar șerpii taie apa*
*spre-un țărm ghicit în zare,*
*trecînd peste adîncuri*
*ca semne de-ntrebare.*
*Catargul putrezește*
*la margine de timp,*
*acolo între Hades*
*și-acele culmi în nimb.*
*Nu m-amăgește ceasul*
*să număr nestemate,*
*nici nu mă cheamă-n urmă*
*furtuni și vrăji uitate.*
*Vezi, orice amintire-i*
*doar urma unor răni*
*prin țări, prin ani primite,*
*pe la răscruci și vămi.*
*Nu aștepta pățanii*
*să izvodesc, alese.*
*Deșartă născocire*
*e vorba ce se țese.*
*Dar pe liman ce bine-i*
*să stăm în necuvînt —*
*și, fără de-amintire*
*și ca de subt pămînt,*
*s-auzi, în ce tăcere*
*cu zumzete de roi,*
*frumsețea și cu moartea*
*lucrează peste noi".*

Sentimentul că ne aflăm în fața unei opere definitive se înfiripă de la primele versuri și nu ne părăsește curînd nici după încheierea lecturii. El rezultă din unitatea organică a lucrării, din arhitectura ei interioară, din forța ei sugestivă neobișnuită.



Scanned with OKEN Scanner

Un examen — cît de succint — al versificației atestă preocuparea pentru efecte de geometrie și proporționalitate, semnificative într-o „construcție" clasică. Blaga optează, de data aceasta, pentru metrul iambic de 7/6 silabe, repartizînd cele 40 de versuri în 5 octete. Un detaliu infim — cum este modalitatea alternanței versurilor de 7 cu cele de 6 silabe — se dovedește edificator pentru intenția organizării metrice a poemului. În primele 2 octete nu apar decît iambi de 7 silabe. În strofele a 3-a și a 4-a, primele 2 versuri „pare" (2 și 4) sînt de 6 silabe, iar în octetul final, alternanța este generalizată. Pe de altă parte, suspensia vocii după consumarea fiecărui vers „par" din această strofă — impusă, aci, de faptul că ultima „moră" este accentuată *(necuvînt, pămînt, rói, nói)* — creează adevărate distihuri, între care cad pauze nete foarte expresive, marcate, dealtfel, și grafic, prin [—] (v. 34), [,] (v. 36), [.] (v. 40). Aceste pauze, răspicînd rostirea, nu stînjenesc dezvoltarea liniară a ideii poetice, care acoperă, într-o singură frază, întreaga strofă, în timp ce, în restul poeziei, octetele cuprind cîte 2 sau chiar 3 fraze.

Ritmul iambic— chiar dacă „substituirile" sînt numeroase — nu este „dereglat" decît în construcțiile negative, unde abaterile de la structura metrică dominantă sînt tot atîtea elemente expresive; v. 21: „*Nù* m-amăgește ceasul" (⏑–⏑–⏑–), v. 23: „*níci* nu mă cheamă-n urmă" (⏑–⏑–⏑–), v. 29: „*Nú* aștepta pățanii" (⏑–⏑–⏑–). Cu excepția strofei a 3-a, unde se găsesc două din construcțiile citate mai sus, în toate celelalte octete — indiferent de multitudinea și instabilitatea „substituirilor" — versurile al 7-lea și al 8-lea prezintă aceeași structură:

*„Ia seama, Penelope,*
*ce netedă-i oglinda";*
*„trecînd peste adîncuri*
*ca semne de-ntrebare";*
*„Deșartă născocire*
*e vorba ce se țese";*
*„frumsețea și cu moartea*
*lucrează peste noi".*

— | = ⏑–⏑–⏑–⏑–
⏑–⏑–⏑–⏑–
—

Se constituie, astfel, un „refren metric", care reface armonia și înfășoară întregul text în pînza ei.

Iambii „puri" (⏑–⏑–⏑–⏑–⏑ (⏑)) — destul de puțini (v. 6, 9, 13, 14, 20, 24, 27, 37) — se adună mai cu seamă în strofa a doua, sugerînd fie cîștigarea vizuală treptată a spațiului marin („Se-ntinde marea clară"), fie dimensiunea exclusivă a orizontalității („Doar șerpii taie apa/ spre-un țărm ghicit în zare"). De îndată ce marea este privită ca „acoperiș" (Paul Valéry: „*Ce toit* tranquille, où marchent des colombes..."), de îndată ce perspectiva devine verticală, curba ritmică se precipită, încovoind „bucle" inegale:

„*Se-ntinde marea clară* ⏑–⏑–⏑–⏑–⏑
pe-un prund de oseminte". ⏑–⏑–⏑–⏑–⏑

„*Doar șerpii taie apa* ⏑–⏑–⏑–⏑–⏑
*spre-un țărm ghicit în zare,* ⏑–⏑–⏑–⏑–⏑

trecînd peste adîncuri ⏑–⏑–⏑–⏑–⏑
ca semne de-ntrebare". ⏑–⏑–⏑–⏑–⏑

Rimele sînt, de obicei, extrem de simple: *roteşte/hoţeste, tinda/oglinda, alese/ţese, roi/noi.* Nu lipsesc asonanţele — *oseminte/frămînte, răni/vămi* — nici rimele constituite, ca de atîtea ori în poezia românească, în ciuda opoziţiei dintre consoana surdă şi perechea ei sonoră *(timp/nimb)*. Rotaţia continuă a versurilor cu şi fără rimă — caracteristică multora din poeziile lui Blaga — deopotrivă cu „imperfecţiile" semnalate iscă impresia unui flux sonor liber de orice constrîngere, aşa încît „potrivirea" — la răstimpuri uneori inegale — a grupurilor de sunete finale este percepută cu sporită plăcere. Ca şi cum poetul nu ar fi căutat rimele, ci, dimpotrivă, nu le-ar fi putut evita. Senzaţia exprimării firești şi spontane este întreţinută, în planul vizual, şi de eliminarea majusculelor în fruntea versurilor, cu excepţia cazurilor cînd acolo începe o frază nouă.

Blaga schiţează, aşadar, un episod posibil din viaţa lui Ulise, după ce acţiunea propriu-zisă a *Odiseii* homerice se încheiase şi înainte ca noua *Odisee* să fi început. Eroul se întorsese în Itaca, regăsise pe ai săi, făcuse dreptate şi rînduială, aflînd, în cele din urmă, ceasul de tihnă după care atîta amar de vreme jinduise. Episodul — imaginat cu o



Scanned with OKEN Scanner

rară inteligență poetică — se desfășoară pe țărmul mării, de unde Ulise, potrivit unui vechi obicei, scrutează depărtările. Prezența elementului neptunic este tiranic-obsedantă, căci numai marea poate să întruchipeze dimensiunile adevărate ale existenței lui Odiseu. În planul lexical, consecința va fi frecvența termenilor din domeniul marin și a unor epitete corespunzătoare: *liman*, *golfuri* (v. 11), *apa* (v. 13), *țărm* (v. 24), *zare* (v. 33). Se observă lesne că frecvența acestor termeni scade spre sfîrșitul poeziei, pe măsură ce elementele descriptive, bogate în primele strofe, sînt înlocuite cu detalii ale retrospecției și ale peisajului interior. Singurul termen care revine — și încă în poziții simetrice, deschizînd atît cea dintîi cît și cea din urmă dintre strofe — este *liman*:

„*De pe* liman *pe golfuri*
*privirea ți-o rotește*“ (v. 1—2);

„*Dar pe* liman *ce bine-i*
*să stăm în necuvînt*“ (v. 33—34).

Termenul ocupă, dealtfel, exact aceeași poziție în versurile respective, constituind, de fiecare dată, al doilea iamb, iar configurația metrică a distihurilor citate este identică:

v. 1—2: ⏑⏑ [⏑–] ⏑–⏑
⏑– ⏑⏑ ⏑–⏑

v. 33—34: ⏑⏑ [⏑–] ⏑–⏑
⏑– ⏑⏑ ⏑–

Așa stînd lucrurile, se cuvine, poate, să ne întrebăm care este, în contextul dat, semnificația poetică a acestui termen. Sinonim al lui *țărm* și *mal* (primul, întrebuințat, și el, în versul 14), *liman* se dovedește un cuvînt-cheie în construcția poeziei. Spre deosebire de sinonimele sale, el este foarte expus unor subsensuri f i g u r a t e, chiar atunci cînd, cum se întîmplă în citatele de mai sus, contextul pare să elibereze numai înțelesul propriu al cuvîntului. Din punctul de vedere al navigatorului — în care se aflase, pînă nu de mult, Ulise însuși — *limanul* este „pămîntul *ferm*“, locul de refugiu, unde se curmă, odată și odată, peripeții și riscuri, unde încetează monotonia și monocromia dezolantă, unde chipul realității prinde să se diversifice și să se nuanțeze.



Scanned with OKEN Scanner

*Limanul* este, așadar, marea poartă către oameni, către viața adevărată, către fericire. Îmi vin în minte, aci, versurile din *Sarmis*, unde cuvîntul este prins într-un angrenaj contextual revelator :

*„Luceferii, ce tremur sclipind prin negre cetini,*
*Pămîntul, marea, cerul cu toate ni-s prieteni,*
*Cît ai putea departe lopețile să lepezi,*
*Ca-n voie să ne ducă a mării unde repezi.*
*Ori unde ne vor duce în farmecul iubirii,*
*Chiar de murim, ajungem* limanul *fericirii."*
(IV 411)

Această disponibilitate semantică a termenului — care-l avantajează, într-o privință, față de sinonime — transpare și în frazeologie. Expresia *a ieși la liman* dezvoltă și sensul figurat de „a scăpa dintr-o primejdie" (v. DL, s.v.). Dar să revenim la poemul nostru. Sensul propriu — „geografic", dacă pot spune așa — este precumpănitor numai în primul vers, unde numește locul de plecare, de origine a unei acțiuni, în speță, a privirii :

*„De pe* liman *pe golfuri*
*privirea ți-o rotește."*

Aci cuvîntul are o întrebuințare aproape strict obiectivă, iar substituirea lui cu un sinonim — în caz că metrica ar încuviința-o — n-ar fi păgubitoare. În ultima strofă, situația se schimbă : *limanul* reprezintă, acum, punctul de care cu deznădejde se aninaseră, sporite de trecerea vremii, nostalgia și dorul, așezîndu-și în el, și numai în el, ținta lor nestrămutată. Biruitor și singur, Odiseu ajunge în Itaca. Marea se clădește parcă mai înaltă, pe prundul de oseminte al tovarășilor lui. Coborînd pe liman, Ulise îl părăsește greu, căci află în el simbolul unei împliniri tîrzii, nu lipsite de aburul melancoliei și de dunga neliniștii și a presimțirii. Nu cumva „limanul" îndelung rîvnit, odată atins, va fi sălaș al unei alte rîvne? Nu cumva „limanul" va deveni, din țintă a dorului, piedică — de înfruntat și de învins — în calea unui dor nou, de alte zări și „limanuri"? Aparent, poezia nu înlesnește o asemenea interpretare. Dar întrebarea poate și trebuie să fie pusă : șerpii



Scanned with OKEN Scanner

o desenează pe fondul zării, lunecînd spre ţărmuri ghicite numai.

Există şi alte indicii, mai puţin transparente. Creionînd, în strofa a 2-a, un admirabil pastel marin, poetul îl lasă pe Ulise să se „obiectivizeze", generalizînd formele verbale şi pronominale de persoana a 3-a :

„Se-ntinde *marea clară*
*pe-un prund de oseminte.*
Nu-i *nimenea cu prora*
s-o spargă, s-o frămînte.
*Doar şerpii taie apa*
*spre-un ţărm ghicit în zare,*
*trecînd peste adîncuri*
*ca semne de-ntrebare.*"

În celelalte strofe, participarea şi, deci, subiectivitatea lirică este evidentă, concretizîndu-se, între altele, prin abundenţa formelor de persoana 1 şi a 2-a : „privirea *ţi*-o roteşte" (v. 2), „*mă-ntorsei* hoţeşte" (v. 4), „*ţi-am golit*" (v. 5), „*Ia seama*, Penelope" (v. 7), „Nu *m*-amăgeşte ceasul" (v. 21), „*să număr* nestemate" (v. 22), „nu *mă* cheamă" (v. 23), „*Vezi*" (v. 25), „*Nu aştepta*" (v. 29), „*să izvodesc*" (v. 30), „*să stăm* în necuvînt" (v. 34), „*s-auzi*" (v. 37), „*peste noi*" (v. 40). Depersonalizarea este însă numai „gramaticală", glasul simţirii nu poate fi stins :

„*Se-ntinde marea clară*
*pe-un prund de oseminte.*
*Nu-i nimenea cu prora*
s-o spargă, s-o frămînte".

E nedumerire, e regret, e poate ceva mai mult decît atît în ultimele două versuri? Cert este că priveliştea mării „părăsite" nu rămîne numai pe retina lui *Ulise*, ci coboară în zonele adînci ale conştiinţei.

În sfîrşit, ce sens are propoziţia imperativă din finalul strofei 1 („*Ia seama*, Penelope,/ ce netedă-i oglinda")? Este acesta doar un îndemn (= „priveşte") sau, mai degrabă, un avertisment? Mai ales că metafora „mării-oglindă" — fie şi numai pe cale asociativă — orientează tot către investigarea conştiinţei :



Scanned with OKEN Scanner

*„Homme libre, toujours tu chériras la mer!*
La mer est ton miroir ; tu contemples ton âme
Dans le déroulement infini de sa lame
*Et ton esprit n'est pas un gouffre moins amer“.*

Din asemenea mărunte semne se înfiripă, în umbra textului, ultimul chip al lui Ulise :

*„nici milă de părinte, nici iubire*
*de fiu și de nevastă-ori datorința*
*de-a-i fi prilej în veci de fericire*
*n-au izbutit să-mi stîmpere dorința*
*de-a cerceta pămîntu-n lung și-n lat*
*și omului virtutea-ori neputința.*
*Pornit-am dar pe marea fără hat*
*c-un singur vas, nemernicind spre moarte,*
*și-un pumn de soți ce-n veci nu m-au trădat...*
*Bătrîni eram și-n noi pierise focul*
*și-al vieții-îndemn cînd am ajuns pe unde*
*Hercul pe vremuri însemnase locul*
*ca nimeni mai departe să se-afunde“.*

Atingînd limitele lumii cunoscute și depășindu-le, Ulise constrînge ignoranța să se retranșeze, lărgind și înseninînd zările cunoașterii omenești :

*„Considerate la vostra semenza :*
*fatti non foste a viver come bruti,*
*ma per seguir virtute e conoscenza“.*

Poetul nostru ne propune însă un alt Ulise, inedit, prins „la cumpăna apelor“, între cele două versante ale vieții sale, din care se încheagă — nevăzut și abia bănuit — cadrul imens al poemului. Blaga se simte solidar cu un astfel de erou, care poposește pe țărmul Itacăi tîrziu, în pragul amurgului, ostenit de o mare aventură, copleșit de un trecut plin de *furtuni, vrăji, răni, răscruci, vămi, pățanii*. Într-un anume sens, Itaca este, pentru Blaga, metafora P o e z i e i înseși, regăsite după îndelungi căutări istovitoare. Pe limanul legendei domnește acum pacea „necuvîntului“. Prințul aventurii tace, și o mulțime de lucruri rămîn nerostite, alcătuindu-și urzeala fragilă dincolo de marginile poemului...



Scanned with OKEN Scanner

# 3.
# VERSIFICAȚIE

Scanned with OKEN Scanner

# RITM DOMINANT, SUBSTITUIRI RITMICE, RITM „SECUND“

Versificația noastră nu s-a bucurat, pînă acum, de atenția cuvenită. Realizarea unui tratat sau, pentru început, a unor culegeri de studii nu pare posibilă nici în viitorul apropiat, de vreme ce, în acest domeniu, se publică atît de puțin [1]. Trebuie să ne mulțumim, așadar, cu ceea ce ne oferă cărțile de teorie literară și manualele școlare de limbă română, care, de obicei, eludează problemele de versificație sau, în cel mai bun caz, le rezervă un spațiu infim, tratîndu-le arid și superficial, și prejudiciind, astfel, însuși fenomenul de receptare a poeziei.

Nu stă în intenția mea să întreprind, hic et nunc, o analiză a capitolelor dedicate versificației în cele două categorii de lucrări amintite, deși o asemenea inițiativă ar fi utilă. Mă voi mărgini să atrag atenția asupra faptului că structura metrică a versului este interpretată mecanic, pe baza unor scheme „ideale“, prestabilite o dată pentru totdeauna și aplicate nediferențiat. Omițîndu-se mobilitatea ritmurilor și larga rețea de s u b s t i t u i r i posibile, versurile sînt, de cele mai multe ori, violentate și constrînse să se încadreze în „metronomia“ acestor scheme rigide. Se neglijează, deopotrivă, un lucru esențial, și anume acela că, în urma unui atare tratament, toate punțile între vers și vorbirea obișnuită sînt zvîrlite în aer.

În structura lor r e a l ă (nu teoretică !), succesiunile trohaice și iambice — adică cele mai caracteristice poeziei noastre — admit „substituirile“, care se înmulțesc mai ales atunci cînd versurile cuprind cuvinte sau forme flexionare l u n g i, de trei, de patru sau chiar de mai multe silabe. Căci, în cursul flexiunii, fie ea nominală sau verbală, ele-

mentele lexicale ale limbii române își pot modifica sensibil structura silabică, realizînd, în consecință, tipuri metrice dintre cele mai felurite. Dacă înșirăm, de exemplu, cîteva forme flexionare ale aceluiași substantiv — *val, valuri, valului, valurile* — constatăm că prima este monosilabică *(val = — )*, a doua constituie un troheu *(váluri = ⏑ )*, a treia, un dactil *(válului = ⏑ ⏑ )*, iar ultima, un peon *(válurile = ⏑ ⏑ ⏑ )*. Prin urmare, cu cît va fi mai amplu corpul fonetic al cuvintelor reunite în același vers, cu atît mai ușor se vor ivi substituirile, deoarece, în condițiile date, „vîrfurile" de accentuare se distanțează și se împuținează, adăpostind între ele lungi șiraguri de silabe neaccentuate.

Pentru Scrisorile sale, Eminescu a ales versurile trohaice lungi, de 15/16 silabe [2]. Schema „ideală" [3] a unui astfel de vers, pe care o cezură puternică îl divide în emistihuri, ar arăta așa :

⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ‖ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑

Urmează că, în fiecare emistih, accentul ar trebui să lovească patru silabe, celelalte patru rămînînd atone. Să desprindem, din contextul lor metric, două cunoscute emistihuri din *Scrisoarea I :*

„suferințele întúneci" = ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑
„mărilor singurătáte" = — ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑

După cum cu ușurință se observă, schema „teoretică" este contrazisă de realizarea ei practică : în ambele cazuri nu întîlnim decît două poziții accentuate, în loc de patru. Într-adevăr, din pricina volumului lor fonetic dezvoltat, două cuvinte sînt de ajuns pentru a bloca în întregime spațiul de opt silabe al emistihului. Așa stînd lucrurile, între pozițiile „forte" este de așteptat să se înșire adevărate alaiuri de „more" [4] neaccentuate :

„De-ar dura măcar cît frunza doina mea de pe-nserate !
De-ar mai ține frăgezimea coardelor înseninate !"

Iată și schema acestui distih arghezian, cu care se încheie poemul *Cîntec de seară* (F, 10) :

⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑
⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ [⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑] ⏑ ⏑

Cel puțin în unele cazuri, procedeul devine expresiv, servind la reliefarea ideii poetice. În evocarea peisajului marin din *Scrisoarea I*, alături de opțiunea pentru cuvintele lungi *(mișcătoarea mărilor singurătate* [5]*)*, și ea semnificativă, secvența — puțin obișnuită — a celor cinci silabe atone *(mă-ri-lor sin-gu-ră-tá-te)* contribuie, într-o anumită măsură, la înfiriparea sentimentului nemărginirii.

Cînd însă, în cuprinsul aceluiași vers sau al aceleiași strofe, se îngrămădesc cuvinte ori forme flexionare cu corp fonetic r e d u s — mai ales dacă elementele joncționale (de obicei monosilabice și neaccentuate) lipsesc sau apar numai sporadic — atunci se creează un mediu nefavorabil substituirilor. Iată, însoțite de schema lor metrică, patru versuri dintr-un *Pastel* de Al. Philippide (Vv, 39) :

*„Căni pline; focuri roșii; chiot; noapte —*
*Un vînăt zbor de prune coapte piere,*
*Dezmiardă-n drum parfum de piersici coapte,*
*Harbuji buzați, gutui, bronzate pere"*

⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ ⏓
⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ ⏓
⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ ⏓
⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ ⏓

Puritatea ritmului iambic — nealterat de nici o substituire — se explică prin precumpănirea evidentă a cuvintelor s c u r t e, de una și, mai cu seamă, de două silabe. Statistica ne arată că cele 25 de unități lexicale ale textului se repartizează, din punctul de vedere al structurii lor silabice, în felul următor : 1) cuvinte bisilabice — 16 ; 2) cuvinte monosilabice — 7 ; 3) cuvinte trisilabice — 2.

În alte situații însă, iambii sînt la fel de expuși substituirilor ca și troheii. Citez, ad aperturam libri, din *Cîntare omului*, marcînd, în schemă, pozițiile unde ⏑ — > ⏑ ⏑ :

*„Astîmpărată foamea și ispășită truda,*
*Un neastîmpăr altul își întețise ciuda.*
*Simțindu-ți istețimea, năvalnică să-nvețe,*
*Ea se-ncepea-ntristată și se sfîrșea-n tristețe".*
(Arghezi, S, III 87)

[⏑ ⏑] ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ | [⏑ ⏑] ⏑ ⏓ ⏑ ⏓
[⏑ ⏑] ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ | [⏑ ⏑] ⏑ ⏓ ⏑ ⏓

⏑ ⏓ [⏑ ⏑] ⏑ ⏓ ⏑ | ⏑ ⏓ [⏑ ⏑] ⏑ ⏓ ⏑
[⏑ ⏑] ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ | [⏑ ⏑] ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑

În realizarea lor concretă, versurile dezmint, cel puțin în parte, schema lor ideală, al cărei aspect ar fi trebuit să fie următorul :

⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ | ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑

Distihul eminescian de mai jos, scris în același metru iambic [6], se caracterizează, și el, prin abundența substituirilor :

*„Aducerile-aminte pe suflet cad în picuri,*
*Redeșteptînd în față-mi trecutele nimicuri“*

⏑ ⏓ ⏑ ⏑ ⏑ ⏓ ⏑ | ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑
⏑ ⏑ ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ | ⏑ ⏓ ⏑ ⏑ ⏑ ⏓ ⏑

Din cele spuse pînă acum rezultă că, în succesiunile trohaice sau iambice, orice „pes“ este susceptibil de a fi înlocuit prin două more neaccentuate (⏓ ⏑ > ⏑ ⏑ ; ⏑ ⏓ > ⏑ ⏑). Totuși, în versurile lungi, mai cu seamă în cele trohaice, „pes“-ul ultim precum și acela care precede nemijlocit cezura par mai rezistente, mai refractare la substituiri, lor revenindu-le sarcina de a asigura și evidența „identitatea“, fizionomia ritmică a ansamblului :

*„Numai lebedele albe, cînd plutesc încet din trestii,*
*Domnitoare peste ape, oaspeți liniștei acestei,*

*Cu aripile întinse se mai scutură și-o taie*
*Cînd în cercuri tremurînde, cînd în brazde de văpaie.*
*Papura se mișcă-n tremur de al undelor cutrier,*
*Iar în iarba înflorită somnoros suspin' un grier . . .“*

⏑ ⏑ ⏓ ⏑ ⏑ ⏑ [⏓ ⏑] | ⏑ ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ [⏓ ⏑]
⏑ ⏑ ⏓ ⏑ ⏑ ⏑ [⏓ ⏑] | ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ ⏑ ⏑ [⏓ ⏑]
⏑ ⏑ ⏓ ⏑ ⏑ ⏑ [⏓ ⏑] | ⏑ ⏑ ⏓ ⏑ ⏑ ⏑ [⏓ ⏑]
⏓ ⏑ ⏓ ⏑ ⏑ ⏑ [⏓ ⏑] | ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ ⏑ ⏑ [⏓ ⏑]
⏓ ⏑ ⏑ ⏑ ⏓ ⏑ [⏓ ⏑] | ⏑ ⏑ ⏓ ⏑ ⏑ ⏑ [⏓ ⏑]
⏑ ⏑ ⏓ ⏑ ⏑ ⏑ [⏓ ⏑] | ⏑ ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ [⏓ ⏑]

Textul — din Eminescu, *Scrisoarea IV* (I 152) — demonstrează convingător că singurii trohei inaccesibili substituirilor sînt cei care încheie versurile și emistihurile, izolați, în schemă, prin paranteze drepte.



Scanned with OKEN Scanner

Ușor de identificat în versurile trohaice și iambice, substituirile sînt ca și inexistente în ritmurile trisilabice, adică în dactili, anapești, amfibrahi :

*„Și toamna, și iarna* ◡ ⏑ ◡ ◡ ⏑ ◡
*Coboară-amîndouă;* ◡ ⏑ ◡ ◡ ⏑ ◡
*Și plouă, și ninge* ◡ ⏑ ◡ ◡ ⏑ ◡
*Și ninge, și plouă.* ◡ ⏑ ◡ ◡ ⏑ ◡
*Și noaptea se lasă* ◡ ⏑ ◡ ◡ ⏑ ◡
*Murdară și goală;* ◡ ⏑ ◡ ◡ ⏑ ◡
*Și galbeni trec bolnavi* ◡ ⏑ ◡ ◡ ⏑ ◡
*Copii de la școală“* ◡ ⏑ ◡ ◡ ⏑ ◡
(Bacovia, P, 38) ;

Schemele adiacente învederează structura amfibrahică p u r ă — fără măcar vreo urmă de substituire — a textelor citate, indiferent de dimensiunile, adică de m ă s u r a lor.

Tot astfel este fără cusur succesiunea dactililor din strofa următoare :

*„Pier depărtările* ⏑ ◡ ◡ ⏑ ◡ ◡
*Vechiului drum.* ⏑ ◡ ◡ ⏑
*Unde-s cărările,* ⏑ ◡ ◡ ⏑ ◡ ◡
*Unde-s acum?* ⏑ ◡ ◡ ⏑
*Sîngeră inima* ⏑ ◡ ◡ ⏑ ◡ ◡
*Lîngă pămînt* ⏑ ◡ ◡ ⏑
*Toamnelor, cine m-a* ⏑ ◡ ◡ ⏑ ◡ ◡
*Pus să vă cînt?“* ⏑ ◡ ◡ ⏑
(Lesnea, V, 21)

●

Odată admisă existența și frecvența substituirilor în ritmurile iambic și trohaic, se conturează o problemă nouă, care — pe cîte știu — nu a reținut, pînă acum, atenția cercetătorilor. Analizînd, din punctul de vedere expus anterior, o serie de opere poetice, am ajuns, treptat, la convingerea că alternanța sau chiar opoziția dintre versurile cu și cele fără substituiri precum și apariția relativ regulată, eventual simetrică, a acestora din urmă, de-a lungul mai multor versuri ori strofe, creează posibilitatea identificării unui al doilea ritm — foarte discret, adesea latent, dar cu atît mai sugestiv — pentru care voi folosi termenul de

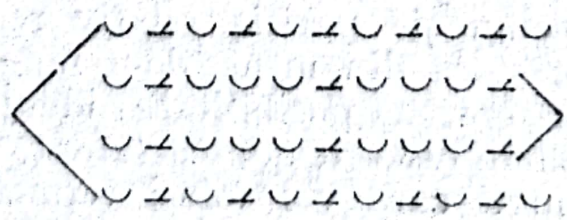
„ritm s e c u n d". Organizarea metrică a operei respective considerate în ansamblu — în iambi, trohei etc. — o voi denumi, cum este și firesc, „ritm d o m i n a n t". Încheind seria precizărilor terminologice, menționez că voi întrebuința expresia „vers trohaic (iambic) p u r" pentru acele unități metrice care se suprapun aidoma schemei „didactice", adică pentru versurile lipsite de orice substituire. Astfel, în strofa următoare din *Pentru marile Eleusinii* (Barbu, P, 11), stihurile 1 și al 4-lea pot fi considerate iambi p u r i:

*„Nocturne bolți vor ninge din slăvi misterul lor,*
*Ți s-o răsfrînge-n suflet tăria-ngîndurată,*
*Iar sfînta ta durere va trece legănată*
*În ritmuri largi și grave, de corul sferelor"* [7]

Chiar această strofă ne situează foarte aproape de miezul problemei. Ritmul iambic, dominant, este însoțit, în surdină, de un al doilea ritm, întemeiat, acesta din urmă, pe opoziția dintre versurile cu substituiri (2—3) și cele „pure" (1, 4), care încadrează catrenul, impunînd un fel de „andante", ușor trenant, de o incontestabilă sugestivitate, în acord deplin cu conținutul.

Aceeași așezare a celor două categorii de versuri, unele față de altele, o regăsim la Bacovia, în prima strofă a poeziei *Plumb de toamnă*, cu observația că, acum, măsura este alta (iambi de 11/10 silabe):

*„Deja, tușind, a și murit o fată,*
*Un palid visător s-a împușcat;*
*E toamnă și de-acuma s-a-noptat...*
*— Tu ce mai faci, iubita mea uitată?"*





Scanned with OKEN Scanner

De data aceasta, apare un element nou: s i m e t r i a substituirilor, care — așa cum se vede din schemă — dețin aceleași poziții în versurile respective (2—3).

Alteori întîlnim însă o formulă inversă față de cea discutată pînă acum, ca în strofa inițială din *Panteism*, de Ion Barbu (P, 13), scrisă în metrul iambic de 14/13 silabe, pentru care autorul *Jocului secund* manifestă o adevărată slăbiciune:

„*Vom merge spre fierbintea, frenetica viață,*
*Spre sînul ei puternic cioplit în dur bazalt,*
*Uitat să fie visul și zborul lui înalt,*
*Uitată plăsmuirea cu aripe de ceață!*"

⏑ ⏓ [⏑ ⏑] ⏑ ⏓ ⏑ | ⏑ ⏓ [⏑ ⏑] ⏑ ⏓ ⏑
⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ | ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ ⏓
⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ | ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ ⏓
⏑ ⏓ [⏑ ⏑] ⏑ ⏓ ⏑ | ⏑ ⏓ [⏑ ⏑] ⏑ ⏓ ⏑

Studierea schemei metrice a strofei prilejuiește constatarea că, și de data aceasta, se dezvoltă „ritmul secund", bazat, deopotrivă, pe opoziția dintre versurile „pure" (2—3) și cele „impure"[8] cît și pe dispunerea simetrică a substituirilor.

O altă formulă posibilă este cea din *Vioara* lui Miron Radu Paraschivescu (II 29), unde cele două tipuri de versuri se organizează în distihuri care se succedă:

„*Cum stă-n sicriul ei cel mic culcată,*
*Vioara pare moartă înc-o dată.*
*Încremenit, arcușul subțirel*
*I-a amuțit alăturea și el*"

⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑
⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑
⏑ ⏑ ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ ⏑ ⏑ ⏓
⏑ ⏑ ⏑ ⏓ ⏑ ⏓

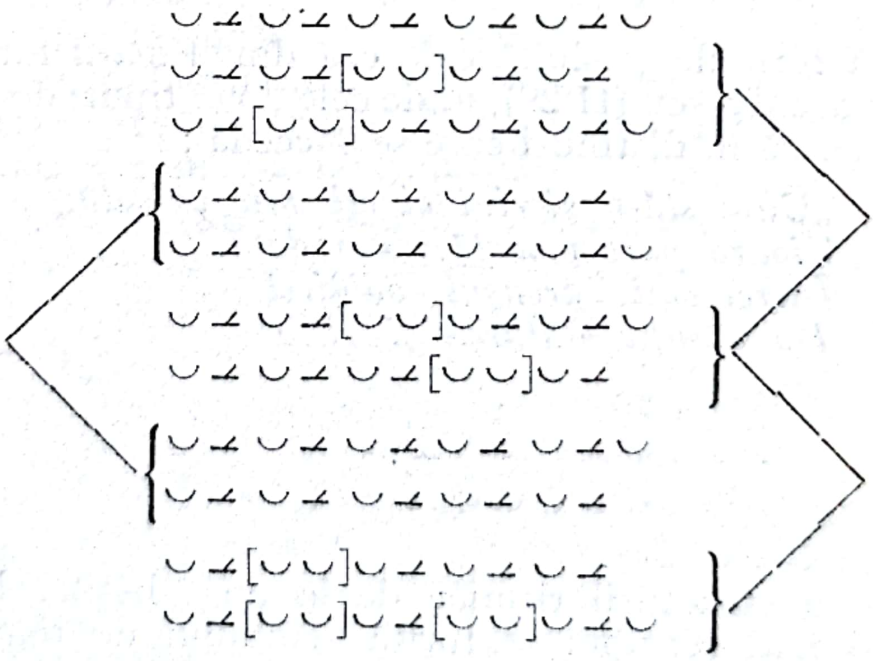
Schimbarea structurii ritmice de la un „distih" la altul devine și mai sensibilă datorită semnului de punctuație „forte" [.], care le desparte. Remarc, totodată, cvasiidentitatea vocalelor accentuate în ultimul distih, reprezentate prin secvențele *i . . . ú . . . . é* (v. 3), și *i . . . á . . . é* (v. 4). În

sfîrșit, dispunerea prin alăturare a rimelor *(a a, b b)* întărind coeziunea internă a distihurilor, constituie, în același timp, încă un factor de opoziție între ele.

Organizarea pe distihuri alternative de iambi cu și fără substituiri apare și mai clar într-un fragment din poemul *Comemorare* de Ion Vinea (I 276):

*„Orașul tău mi-a devenit străin,*
*Sînt douăzeci de ani de-atunci, Tamara...*
*Un spectru azi, din vremi, spre tine vin,*
*cobor prin sita negrei, știrbei uliți,*
*în pietre spulber efemere urme*
*de pași plăpînzi pierduți întru păcat, —*
*trezit imbold al vechii răni și suliți, —*
*Tamara, poate totuși n-ai uitat...*
*Dar palidele storuri dorm de mult*
*în tremurul amarelor tenebre".*

Alcătuind schema, voi grupa versurile pe distihuri, fără ca aceasta să fie o operație artificială, întrucît ea oglindește însăși structura ritmică a fragmentului:



Examenul schemei ne permite să observăm că distihurile „impure" (v. 1—2, 5—6, 9—10) alternează regulat cu cele



Scanned with OKEN Scanner

„pure“ (v. 3—4, 7—8), într-o unduire ritmică subterană, ale cărei valuri învederează, parcă, pendularea între speranță și deznădejde, evidentă în contextul poeziei. Freamătul, cu puternice ecouri, din final — iscat de fluturarea multelor silabe neaccentuate, mai ales în ultimul vers, în contrast „ritmic“ cu distihul precedent (v. 7—8), format din iambi puri — sugerează surparea interioară definitivă.

Iată și o strofă trohaică, din Eminescu, *Povestea codrului* (I 101), construită la fel :

*„Caii mării, albi ca spuma,*
*Bouri nalți cu steme-n frunte,*
*Cerbi cu coarne rămuroase,*
*Ciute sprintene de munte“.*

Formula inversă ne întîmpină tot la Eminescu, de exemplu în *O, rămîi* (I 110) :

*„Și privind în luna plină*
*La văpaia de pe lacuri,*
*Anii tăi se par ca clipe,*
*Clipe lungi se par ca veacuri“*

Sprinten și chiar pripit, din cauza substituirilor, în primele două versuri, ritmul trohaic se astîmpără, picurînd domol, în ultimele două.

Aidoma rimelor, troheii sau iambii puri și impuri se pot încrucișa în cadrul aceleiași strofe (Eminescu, I 66) :

*„Umbra-n codri, ici și colo*
*Fulgerează de lumine...*
*Ea trecea prin frunza-n freamăt*
*Și prin murmur de albine“.*

Opoziția dintre cele două tipuri de versuri (1 = 3 ; 2 = 4) — întărită și de modalitatea distribuției rimelor — este susți-

nută de alternanța timpurilor *(Fulgerează/trecea)*. În versul al 3-lea — troheu pur — încetinirea tempoului ritmic valorifică funcțiunea d u r a t i v ă a imperfectului și, dînd imaginii răgazul unei desfășurări lente, îi sporește, acesteia, capacitatea sugestivă, întreținută, acustic, de armonizarea, aproape completă, a vocalelor accentuate (E*á* trece*á*... fre*á*măt) și de grupurile consonantice aliterante (*fr*unza-n *fr*eamăt).

Din perspectiva care ni s-a creat, să supunem unei succinte analize metrice *Nocturna* de G. Bacovia (P, 103). Precizez că, pentru a facilita argumentarea, mi-am luat libertatea de a despărți poezia în două catrene, deși ea constituie, grafic, un octet. Iată, mai întîi, textul, căruia îi juxtapun, ca de obicei, schema :

| | |
|---|---|
| *„E-o muzică de toamnă* | ◡ ⊿ [◡ ◡] ◡ ⊿ ◡ |
| *Cu glas de piculină,* | ◡ ⊿ [◡ ◡] ◡ ⊿ ◡ |
| *Cu note dulci de flaut,* | ◡ ⊿ ◡ ⊿ ◡ ⊿ ◡ |
| *Cu ton de violină...* | ◡ ⊿ [◡ ◡] ◡ ⊿ ◡ |
| *Și-acorduri de clavire* | ◡ ⊿ [◡ ◡] ◡ ⊿ ◡ |
| *Pierdute în surdină;* | ◡ ⊿ [◡ ◡] ◡ ⊿ ◡ |
| *Și-n tot e-un marș funebru* | ◡ ⊿ ◡ ⊿ ◡ ⊿ ◡ |
| *Prin noapte, ce suspină...“* | ◡ ⊿ [◡ ◡] ◡ ⊿ ◡ |

Sare în ochi, de bună seamă, așezarea identică a celor două versuri pure (3, 7) în cadrul „strofelor“ respective. Impresia unui ritm secund se intensifică și de pe urma faptului că, în celelalte versuri, substituirile revin exact în același loc, după cum arată, în schemă, perfecta lor suprapunere grafică.

Chiar atunci cînd substituirile mișună într-o strofă întreagă, murmurul ritmului secund nu contenește, dacă măcar unele din ele revin la răstimpuri egale. Grafic, rînduirea lor pe *aceeași* „coloană“ verticală reprezintă un indiciu prețios în această privință :

| | |
|---|---|
| *„La geamuri toamna cîntă funerar* | ◡ ⊿ ◡ ⊿ ◡ ⊿ [◡ ◡] ◡ ⊿ |
| *Un vals îndoliat și monoton...* | ◡ ⊿ ◡ ◡ ◡ ⊿ [◡ ◡] ◡ ⊿ |
| *— Hai să valsăm, iubito, prin salon,* | ◡ ◡ ◡ ⊿ ◡ ⊿ [◡ ◡] ◡ ⊿ |
| *După al toamnei bocet mortuar“* | ◡ ◡ ◡ ⊿ ◡ ⊿ [◡ ◡] ◡ ⊿ |

(Bacovia, P, 118) ;



Scanned with OKEN Scanner

*„Doar un chiot (de iubire?)* ◡◡◿◡[◡◡]◿◡
*Mai răsună prin grădini.* ◡◡◿◡[◡◡]◿
*Om setos de nemurire,* ◿◡◿◡[◡◡]◿◡
*Căror zei te mai închini?“* ◿◡◿◡[◡◡]◿

(Miron Radu Paraschivescu, II 17).

În strofele împînzite de substituiri, ritmul secund se bazează pe așezarea diferită, dar simetrică a acestora din urmă, potrivit căreia versurile se reunesc, două cîte două, în grupuri care se opun unul altuia. Un maestru al procedeului este Ion Barbu (P, 10) :

*„Din aspra contopire a gerului polar*
*Cu verzi și stătătoare pustictăți lichide,*
*Sinteze transparente de strălucire avide*
*Zbucnesc din somnorosul noian originar“*

◡◿[◡◡]◡◿◡| ◡◿ [◡◡]◡◿
◡◿[◡◡]◡◿◡|[◡◡] ◡◿◡◿◡
◡◿[◡◡]◡◿◡|[◡◡] ◡◿◡◿◡
◡◿[◡◡]◡◿◡| ◡◿ [◡◡]◡◿

Deosebit de interesantă — în perspectiva discuției noastre — mi se pare structura ritmică a poeziei *Căprioara*, de Miron Radu Paraschivescu (II 111) :

*„Pe munții goi și vineți, o neagră căprioară*
*Privește spre amurgul vestind din zeci de trîmbe*
*Că soarele și astăzi din nou are să moară*
*Iar peste piramide cu muchiile strîmbe,*
*Secunda săriturii în goluri o măsoară“*

◡◿◡◿◡◿◡ | ◡◿[◡◡]◡◿◡
↖↗
↙↘
◡◿[◡◡]◡◿◡ | ◡◿◡◿◡◿◡
◡◿[◡◡]◡◿◡ | ◡◿[◡◡]◡◿◡
◡◿[◡◡]◡◿◡ | ◡◿[◡◡]◡◿◡
◡◿[◡◡]◡◿◡ | ◡◿[◡◡]◡◿◡

Așadar, cum arată și schema, în cadrul celor două versuri inițiale, emistihurile 1 și 4 — ambele „pure“ — fac grup

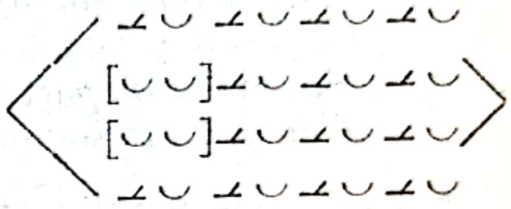


Scanned with OKEN Scanner

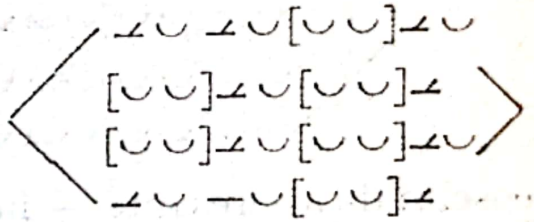
împreună, în timp ce pe celelalte — 2 și 3 — le unește poziția identică a substituirilor, generalizată, ulterior, în restul poeziei.

Am afirmat, la începutul exemplificărilor, că sursele ritmului secund sînt fie alternanța versurilor pure și impure, fie regularitatea substituirilor. Ar fi trebuit să adaug — și o fac acum — că ritmul secund poate rezulta din îmbinarea celor doi factori amintiți, așa cum se și întîmplă în primele strofe ale poeziei eminesciene *Lasă-ți lumea...* (I 209) :

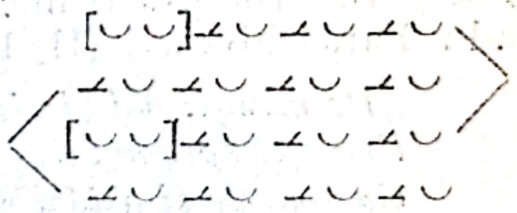
*„Lasă-ți lumea ta uitată,*
*Mi te dă cu totul mie,*
*De ți-ai da viața toată,*
*Nime-n lume nu ne știe.*



*Vin' cu mine, rătăcește*
*Pe cărări cu cotituri,*
*Unde noaptea se trezește*
*Glasul vechilor păduri.*



*Printre crengi scînteie stele,*
*Farmec dînd cărării strîmte,*
*Și afară doar de ele*
*Nime-n lume nu ne simte".*



În prima și în a treia strofă versurile pure (1, 4 ; 2, 4) alternează cu cele impure (2—3 ; 1, 3). În strofa secundă — alcătuită numai din versuri impure — unitățile metrice se grupează, de asemenea, cîte două (1, 4 ; 2—3), în funcție de poziția diferită a substituirilor.

●

Înainte de a pune ultimul punct, mi se pare că sînt dator să răspund la două întrebări care plutesc în aer :

1. Am văzut că alternanța unităților metrice cu și a celor fără substituiri contribuie la nuanțarea și diversificarea ritmului dominant, prilejuind apariția „ritmului

secund". La atît se reduce, oare, rolul fenomenului în discuție?

2. Nu pot fi, cumva, raportate la conținut prezența, adesea precumpănitoare, a substituirilor într-o poezie și, dimpotrivă, puținătatea sau (ceea ce se întîmplă foarte rar) lipsa lor totală dintr-o altă operă poetică?

La prima întrebare am răspuns, tangențial, în unele lucrări anterioare [9]. Trebuie să adaug însă că vicisitudinile ritmului — provocate de frecvența sau de absența substituirilor — au consecințe asupra tempoului rostirii, asupra debitului, înzestrîndu-se, astfel, cu virtualitățile unor indici de prim ordin ai r e l i e f u l u i. De exemplu, într-o elegie ca *De cîte ori, iubito...* a lui Eminescu, „ralenti"-ul impus, pe alocurea, de absența substituirilor reliefează puternic tocmai momentele care reclamă unități metrice pure. Se creează astfel, între versurile și emistihurile fără și cele cu substituiri, un „contrast de v i t e z ă", iambii impuri redînd foarte adecvat tălăzuirea fanteziei poetului părăsit, țîșnirea în iureș a imaginilor:

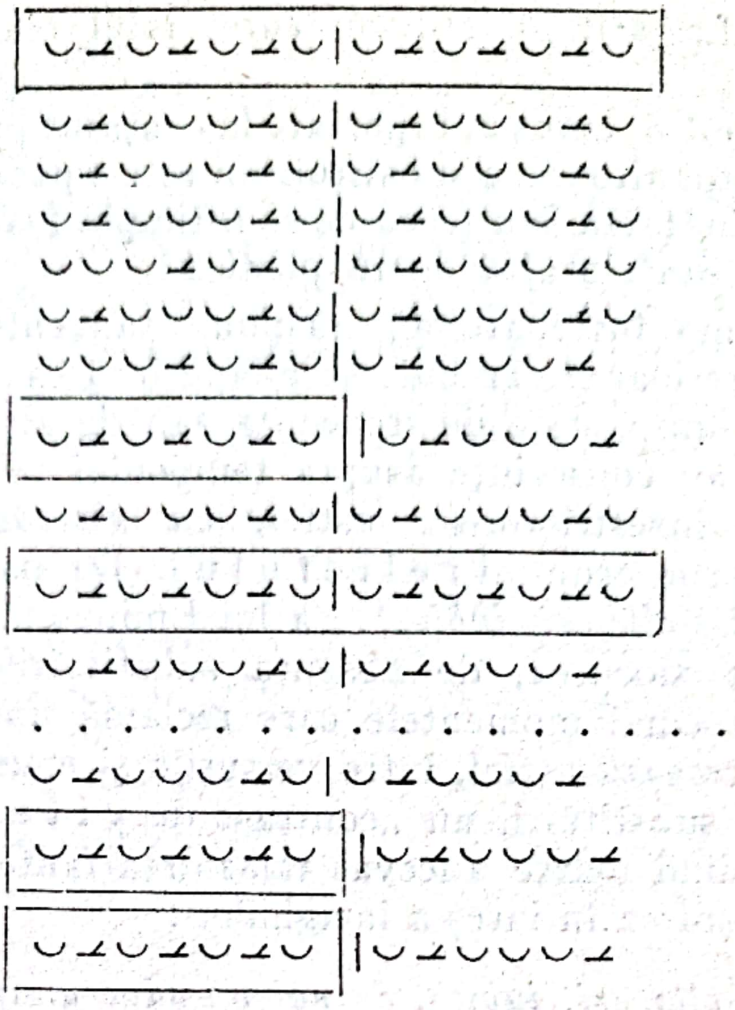
*„De cîte ori, iubito, de noi mi-aduc aminte,*
*Oceanul cel de gheață mi-apare înainte;*
*Pe bolta alburie o stea nu se arată,*
*Departe doară luna cea galbenă — o pată;*
*Iar peste mii de sloiuri de valuri repezite*
*O pasăre plutește cu aripi ostenite,*
*Pe cînd a ei pereche nainte tot s-a dus*
*C-un pîlc întreg de pasări, pierzîndu-se-n apus.*
*Aruncă pe-a ei urmă priviri suferitoare,*
*Nici rău nu-i pare-acuma, nici bine nu... ea moare,*
*Visîndu-se-ntr-o clipă cu anii înapoi.*
. . . . . .
*Suntem tot mai departe deolaltă amîndoi,*
*Din ce în ce mai singur mă-ntunec și înghet,*
*Cînd tu te pierzi în zarea eternei dimineți".*

(I 114)

Schema elegiei are următoarea înfățișare:



Scanned with OKEN Scanner



Revenind acum, cu un scurt comentariu, asupra puținelor unități metrice lipsite de substituiri — evidențiate, grafic, în schemă — voi încerca să justific „puritatea" lor în lumina formulărilor teoretice care au precedat textul elegiei.

Versul 1 *(De cîte ori, iubito, de noi mi-aduc aminte)* — în întregime „pur" — reprezintă, sintactic, o subordonată temporală i t e r a t i v ă, sugerînd revenirea hărțuitoare, obsesivă, r i t m i c ă a amintirii. Folosesc acest prilej pentru a semnala, din treacăt, că Eminescu a recurs, nu o dată, la imagini din lumea mișcărilor sonore organizate „r i t m i c" (în sensul ritmului „pur") ca să descrie perindarea prin conștiință a amintirilor, care *Țîrîiesc încet ca greieri, cad grele, mîngăioase/ ...Cum în picuri cade ceara* sau *pe suflet cad în picuri* etc., etc.

Emistihul 1 din versul 8, evocînd ideea de „grup" *(un pîlc întreg de pasări)*, sporește indirect, prin contrast, durerea însingurării : este firesc ca, aci, silabele să cadă lent, apăsător, greoi.

Versul 10 — „pur" pe toată întinderea lui — dă expresia calmului, indiferenței, ataraxiei : domolirea corespunzătoare a tempoului este redată și prin punctele de suspensie (*Nici rău nu-i pare-acuma, nici bine nu [...] ea moare*").

În sfîrșit, primele emistihuri ale ultimelor două versuri exprimă, ambele, mișcări ritmice : creșterea, parcă zvîcnind (*Din ce în ce...*), a sentimentului de singurătate și, respectiv, îndepărtarea t r e p t a t ă a păsării în zbor, pînă ce „se pierde în zare".

În legătură cu cealaltă întrebare posibilă, am ales două poezii, din a căror confruntare sper să obțin răspunsul dorit :

Al. Philippide, *Muzică*

*„O rază intră ca o strună*
*Prin geamul poleit de lună.*

*În aer șerpuind cu lenevie,*
*Tremurătoarea rază albăstrie*
*Melodios s-așterne pe covor*
*Ca un fior.*

*Fior albastru...*
*Străvezia strună*
*Aduce mute melodii de lună,*
*Și pe albastru-i lunecuș,*
*Ca un fior scăpat dintr-un arcuș,*
*Din lună vine-alunecînd ușor*
*Un zîmbet, ca un fluture, pe covor.*

*Fiori albaștri curg de-a lungul strunei,*
*În muzica surîsurilor lunei.*

*Fereastra ondulează ca o apă*
*Cînd razele într-însa se îngroapă;*
*Din mobile tăcerea se desprinde;*
*Covorul, ca un lac de fulgi, întinde*
*Înmărmurite valuri albăstrii;*
*Fulgi albi, ușori, se prind de draperii,*
*O, vis, și draperiile sînt pline*
*De somnul mătăsos al lunei pline"*

(Vv, p. 7—8)



Scanned with OKEN Scanner

Versul 10 — „pur" pe toată întinderea lui — dă expresia calmului, indiferenței, ataraxiei : domolirea corespunzătoare a tempoului este redată și prin punctele de suspensie *(Nici rău nu-i pare-acuma, nici bine nu [...] ea moare")*.

În sfîrșit, primele emistihuri ale ultimelor două versuri exprimă, ambele, mișcări ritmice : creșterea, parcă zvîcnind *(Din ce în ce...)*, a sentimentului de singurătate și, respectiv, îndepărtarea t r e p t a t ă a păsării în zbor, pînă ce „se pierde în zare".

În legătură cu cealaltă întrebare posibilă, am ales două poezii, din a căror confruntare sper să obțin răspunsul dorit :

Al. Philippide, *Muzică*

*„O rază intră ca o strună*
*Prin geamul poleit de lună.*

*În aer șerpuind cu lenevie,*
*Tremurătoarea rază albăstrie*
*Melodios s-așterne pe covor*
*Ca un fior.*

*Fior albastru...*
*Străvezia strună*
*Aduce mute melodii de lună,*
*Și pe albastru-i lunecuș,*
*Ca un fior scăpat dintr-un arcuș,*
*Din lună vine-alunecînd ușor*
*Un zîmbet, ca un flutur, pe covor.*

*Fiori albaștri curg de-a lungul strunei,*
*În muzica surîsurilor lunei.*

*Fereastra ondulează ca o apă*
*Cînd razele într-însa se îngroapă;*
*Din mobile tăcerea se desprinde;*
*Covorul, ca un lac de fulgi, întinde*
*Înmărmurite valuri albăstrii;*
*Fulgi albi, ușori, se prind de draperii,*
*O, vis, și draperiile sînt pline*
*De somnul mătăsos al lunei pline"*

(Vv, p. 7—8)



Scanned with OKEN Scanner

| | $3^{10}$ | $6^{10}$ | $9^{10}$ |
|---|---|---|---|
| ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ [⏑ ⏑] ⏑ ⏓ ⏑ | | | |
| ⏑ ⏓ [⏑ ⏑] ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ | 3 | 6 | 9 |
| ⏑ ⏓ [⏑ ⏑] ⏑ ⏓ [⏑ ⏑] ⏑ ⏓ ⏑ | 3 | 8 | 11 |
| [⏑ ⏑] ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ [⏑ ⏑] ⏑ ⏓ ⏑ | 3 | 8 | 11 |
| [⏑ ⏑] ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ [⏑ ⏑] ⏑ ⏓ | 3 | 7 | 10 |
| [⏑ ⏑] ⏑ ⏓ | 1 | 3 | 4 |
| ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ [⏑ | 2 | 3 | 5 |
| ⏑] ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ | 2 | 4 | 6 |
| ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ [⏑ ⏑] ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ | 4 | 7 | 11 |
| [⏑ ⏑] ⏑ ⏓ [⏑ ⏑] ⏑ ⏓ | 2 | 6 | 8 |
| [⏑ ⏑] ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ [⏑ ⏑] ⏑ ⏓ | 3 | 7 | 10 |
| ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ [⏑ ⏑] ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ | 4 | 6 | 10 |
| ⏑ ⏓ [⏑ ⏑] ⏑ ⏓ [⏑ ⏑] ⏑ ⏓ | 3 | 7 | 10 |
| ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ | 5 | 6 | 11 |
| ⏑ ⏓ [⏑ ⏑] ⏑ ⏓ [⏑ ⏑] ⏑ ⏓ ⏑ | 3 | 8 | 11 |
| ⏑ ⏓ [⏑ ⏑] ⏑ ⏓ [⏑ ⏑] ⏑ ⏓ ⏑ | 3 | 8 | 11 |
| ⏑ ⏓ [⏑ ⏑] ⏑ ⏓ [⏑ ⏑] ⏑ ⏓ ⏑ | 3 | 8 | 11 |
| ⏑ ⏓ [⏑ ⏑] ⏑ ⏓ [⏑ ⏑] ⏑ ⏓ ⏑ | 3 | 8 | 11 |
| ⏑ ⏓ [⏑ ⏑] ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ | 4 | 7 | 11 |
| [⏑ ⏑] ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ [⏑ ⏑] ⏑ ⏓ | 3 | 7 | 10 |
| ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ [⏑ ⏑] ⏑ ⏓ | 4 | 6 | 10 |
| ⏑ ⏓ [⏑ ⏑] ⏑ ⏓ [⏑ ⏑] ⏑ ⏓ ⏑ | 3 | 8 | 11 |
| ⏑ ⏓ [⏑ ⏑] ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ | 4 | 7 | 11 |
| | 71 | 151 | 222 |

Mihai Eminescu, *Sonet*

*„Afară-i toamnă, frunză-mprăştiată,*
*Iar vîntul zvîrle-n geamuri grele picuri;*
*Şi tu citeşti scrisori din roase plicuri*
*Şi într-un ceas gîndeşti la viaţa toată.*

*Pierzîndu-ţi timpul tău cu dulci nimicuri,*
*N-ai vrea ca nime-n uşa ta să bată;*
*Dar şi mai bine-i, cînd afară-i sloată,*
*Să stai visînd la foc, de somn să picuri.*



Scanned with OKEN Scanner

*Şi eu astfel mă uit din jeţ pe gînduri,*
*Visez la basmul vechi al zînei Dochii;*
*În juru-mi ceaţa creşte rînduri-rînduri;*

*Deodat' aud foşnirea unei rochii,*
*Un moale pas abia atins de scînduri...*
*Iar mîni subţiri şi reci mi-acopăr ochii".*

(I 119)

| | | | |
|---|---|---|---|
| ◡ ⏑ ◡ ⏑ ◡ ⏑ [◡ ◡] ◡ ⏑ ◡ | 4 | 7 | 11 |
| ◡ ⏑ ◡ ⏑ ◡ ⏑ ◡ ⏑ ◡ ⏑ ◡ | 5 | 6 | 11 |
| ◡ ⏑ ◡ ⏑ ◡ ⏑ ◡ ⏑ ◡ ⏑ ◡ | 5 | 6 | 11 |
| [◡ ◡] ◡ ⏑ ◡ ⏑ ◡ ⏑ ◡ ⏑ ◡ | 4 | 7 | 11 |
| ◡ ⏑ ◡ ⏑ ◡ ⏑ ◡ ⏑ ◡ ⏑ ◡ | 5 | 6 | 11 |
| ◡ ⏑ ◡ ⏑ ◡ ⏑ ◡ ⏑ ◡ ⏑ ◡ | 5 | 6 | 11 |
| ◡ ⏑ ◡ ⏑ ◡ [◡ ◡] ⏑ ◡ ⏑ ◡ | 4 | 7 | 11 |
| ◡ ⏑ ◡ ⏑ ◡ ⏑ ◡ ⏑ ◡ ⏑ ◡ | 5 | 6 | 11 |
| ◡ ⏑ ◡ ⏑ ◡ ⏑ ◡ ⏑ ◡ ⏑ ◡ | 5 | 6 | 11 |
| ◡ ⏑ ◡ ⏑ ◡ ⏑ ◡ ⏑ ◡ ⏑ ◡ | 5 | 6 | 11 |
| ◡ ⏑ ◡ ⏑ ◡ ⏑ ◡ ⏑ ◡ ⏑ ◡ | 5 | 6 | 11 |
| ◡ ⏑ ◡ ⏑ ◡ ⏑ ◡ ⏑ ◡ ⏑ ◡ | 5 | 6 | 11 |
| ◡ ⏑ ◡ ⏑ ◡ ⏑ ◡ ⏑ ◡ ⏑ ◡ | 5 | 6 | 11 |
| | 67 | 87 | 154 |

Cercetarea comparativă a schemelor impune de la început o observaţie. În primul text substituirile abundă, în cel de-al doilea ele apar cu totul sporadic. Dacă apelăm la oficiile statisticii, aflăm că, în *Muzică*, datorită frecvenţei substituirilor, din cele 222 de silabe ale poeziei, numai 71 (32,43%) sînt accentuate, iar restul de 151 (67,57%) sînt atone. Dimpotrivă, în sonetul eminescian, din 154 de silabe, 67 (43,51%) se găsesc sub „ictus", în timp ce 87 (56,49%) sînt neaccentuate [11].

Această repartizare procentuală, profund diferită de la o poezie la alta, este cît se poate de semnificativă, participînd substanţial la urzirea unei anumite a t m o s f e r e ritmice, care prilejuieşte împlinirea şi rotunjirea ideii poetice. În *Muzică*, puzderia substituirilor, spaţiind vîrfurile de accen-

tuare și împuținîndu-le, vătuiesc sonoritățile poeziei, căci multele șiraguri de silabe atone foșnesc și unduiesc abia simțite. O asemenea țesătură ritmică se mulează perfect pe trupul ideii, imaginile lunecînd printr-un univers al sunetelor stinse, al discreției sensoriale, al sinesteziilor.

Dimpotrivă, cadența „monotonă" a sonetului eminescian, determinată de „puritatea" ritmului iambic, se înscrie printre procedeele de mare rafinament artistic, menite să nuanțeze evocarea unui mediu de tihnă și toropeală — de „somnie", cum ar zice Sadoveanu — în stare să favorizeze visătoria și să dezlănțuie puterile fanteziei. Lipsa „ritmului secund" devine, aci, un factor stilistic pozitiv, asigurînd curgerea tărăgănată și obosită a versului.

●

La capătul acestor observații — izvorîte din dorința de a deschide o perspectivă nouă de investigare a tehnicii versului — dau expresie convingerii că disocierea celor două „straturi" ritmice, identificarea și interpretarea alternanțelor, a opozițiilor dintre ele, a precumpănirii versurilor pure sau impure într-o anumită creație poetică, pot spori, cu încă unul, seria procedeelor de „citire" exactă și nuanțată a poeziei.

## *NOTE*

[1] Din recolta, nu prea bogată, a ultimilor ani, trebuie să fie amintite, în primul rînd, lucrările lui **L. Gáldi,** *Stilul poetic al lui Mihai Eminescu*, EA, 1964 și, mai cu seamă, *Esquisse d'une histoire de la versification roumaine*, Budapest, 1964. Neconvingătoare — deși pătimașă — rămîne lucrarea lui **Mihai Bordeianu,** *Versificația românească*, Editura Junimea, 1974.

[2] Cu privire la raportul dintre conținutul operei poetice și tiparul metric ales, rămîn actuale considerațiile lui **G. Ibrăileanu,** *Eminescu. Note asupra versului*, EPL, 1968, vol. I, p. 148 și urm.

[3] Distincția între schema „ideală" sau „teoretică" și cea „reală" sau „practică" — în care acționează substituirile dereglînd aspectul rigid al celei dintîi — mi se pare fundamentală pentru înțelegerea corespunzătoare a versificației și, în consecință, cred că ar trebui să fie introdusă și în manualele școlare.

[4] Întrebuințez termenul cu sensul de „silabă metrică".



Scanned with OKEN Scanner

[5] Mi se pare că merită a fi semnalată identitatea de structură silabică şi accentuată a celor două sintagme:

Eminescu — „mi-şcă-toá-rea mă-ri-lor sin-gu-ră-tá-te"

(∪∪–∪–∪∪∪∪∪–∪)

Arghezi — „fră-ge-zi-mea coár-de-lor în-se-ni-ná-te"

[6] Preferinţa pentru metrul iambic şi pentru valenţele lui expresive Eminescu şi-a manifestat-o nu numai în *Scrisoarea II*, ci şi în sonetele postume *Cum negustorii din Constantinopol* (*Opere*, IV 205) şi, mai cu seamă, *Iambul* (*Opere*, IV 356).

[7] Dezvoltarea unui al doilea accent, secundar, pe silaba finală a acestui cuvînt (sfé-re-lór) este determinată de atracţia rimei „masculine" („. . . .misterul lór").

[8] Consider că perechea de antonime pur-impur constituie sinonime care pot înlocui cu succes formulele, cam greoaie, „(vers) cu", respectiv „fără substituiri".

[9] De pildă, în studiul *Convergenţa procedeelor artistice în poemul eminescian „Din valurile vremii"*, (vezi *Studii de stilistică eminesciană*), ES, 1965.

[10] Cifrele din coloana I reprezintă numărul silabelor accentuate din versul respectiv; cele din coloana a II-a, numărul silabelor atone; cele din coloana a III-a, suma primelor două (adică „măsura" versului).

[11] În aprecierea cifrelor şi a procentelor trebuie să se ţină seama de faptul că, în iambii endecasilabici puri, raportul este, de la început, favorabil silabelor neaccentuate (6/5), întrucît ultimul iamb este „catalectic".

# CLAUSULA ÎN PROZA LUI SADOVEANU

Referitor la arta lui Sadoveanu s-a făcut afirmația — după părerea mea, pe deplin întemeiată — că, dintre trăsăturile specifice ei, cea mai pregnantă este „nevoia de a da ritm povestirii" și că, prin urmare, de aci „trebuie să pornim pentru a înțelege faptele de stil din proza marelui scriitor" [1]. Justețea acestui punct de vedere nu poate fi tăgăduită. Ea este pe de-a întregul confirmată de unele mărturii pe care scriitorul însuși ține să ni le încredințeze în *Anii de ucenicie*: „Frază cu frază, în gînd am compus de asemeni cele dintăi nuvelete: *Dușmanii* și *O domnișoară bine crescută*. După ce alcătuiam astfel acestora întregul text și-l memorizam, îl murmuram ca să-l aud cum sună, apoi îl treceam pe hîrtie" (XVI, 438—439) [2]. Această confesiune — atît de prețioasă pentru oricine încearcă să tîlcuiască originalitatea marelui prozator — îl îndrituiește pe Boris Cazacu să afirme că Sadoveanu este un scriitor care „cînd creează se ascultă povestind" [3].

Vraja narațiunii sadoveniene, unda de poezie care înfioară, cu adierea ei molcomă, aproape fiecare pagină, își au însă obîrșia în deschiderea scriitorului către natură, în capacitatea sa neobișnuită de a înregistra, cu ochiul și cu urechea, mișcarea neistovită a firii: „Toate minunile nouă ale vieții care se înfățișau ochilor se înscriau în mine ca niște hieroglife durabile; de asemenea auzul meu înregistra acordurile delicate ori grave ale naturii, asociindu-le imaginilor. Ceteam deci viața din juru-mi ca un primitiv. Ondulațiile austrului evocau închipuirii mele tablourile dezghețului și zîmbetele dintăi ale primăverii" (XVI 398—399).



Scanned with OKEN Scanner

Comentînd, cu finețea și acuitatea care îi erau caracteristice, o pagină descriptivă din Sadoveanu, Tudor Vianu surprinde adeziunea, pînă la integrare, a scriitorului la natură, formulînd încheieri de cel mai înalt interes : „Ochiul privitorului se îmbiba de forme, culori și lumini, urechea lui de sunete. Ființa lui se plămădea din substanța impresiilor emanate de la pămîntul, de la apele, de la cerul tărîmurilor natale. Moldova intra în sufletul lui ca o putere care subjugă“ [4]. A r m o n i a — atît de caracteristică prozei sadoveniene — nu poate fi pe deplin înțeleasă fără a se ține seamă de însușirea neobișnuită a marelui artist de a capta profund și nuanțat, în sensibilitatea sa, imensa infuzie de impresii pe care i le comunica neîncetat natura patriei sale. Tocmai de aceea, opera lui Sadoveanu oglindește, pe toată întinderea ei, ritmul și armonia universului însuși, pe care el știa să le surprindă cu ușurință în fiecare crîmpei de viață a firii.

●

Necesitatea aceasta de „a da ritm povestirii“ — pe care I. Coteanu o socotește, pe bună dreptate, precumpănitoare printre procedeele artistice ale scriitorului — se manifestă în proza sadoveniană și prin frecvența și varietatea c l a u s u l e l o r. Înțeleg prin c l a u s u l ă [5] organizarea ritmică, pe ultima porțiune a întinderii lor, a unităților sintactice majore — fraze, perioade, alineate. Clausula cuprinde, de obicei, în structura ei, doar un cîmp ritmic limitat, gravitînd în jurul ultimelor două silabe accentuate dintr-un enunț sintactic mai amplu. Pauza, mai mult sau mai puțin fermă, pe care o presupune consumarea unui asemenea enunț, valorifică și consolidează ritmarea frînturii de frază imediat anterioare [6]. Armonia și muzicalitatea astfel înfiripate stăruie în conștiința noastră — chiar și la o lectură vizuală — învăluind în unduirea lor melodioasă întregul context. Este lesne de înțeles că această agreabilă impresie acustică depinde, în largă măsură, de conținutul pasajului organizat ritmic, de sensul și structura fonetică a cuvintelor angrenate în finalul frazei respective. La Sadoveanu, clausulele apar mai cu seamă în texte cu caracter d e s c r i p t i v, ceea ce explică, în parte, frecvența și diversitatea lor.



Scanned with OKEN Scanner

Din puzderia de tipuri metrice pe care ni le oferă clausula în proza lui Sadoveanu voi reține, în cercetarea de față, doar pe cele mai importante. Criteriul selectării este acela al frecvenței, iar clasificarea se va face pe baza numărului silabelor organizate ritmic în jurul ultimelor două m o r e accentuate, lăsînd însă deoparte, pentru că sînt foarte obișnuite și ușor identificabile, clausulele simple, iambice (⏑ ⏓ ⏑ ⏓) sau trohaice (⏓ ⏑ ⏓ ⏑).

În anumite situații speciale, voi extinde noțiunea de clausulă și asupra unor cîmpuri ritmice mai întinse, în cadrul cărora se pot, adică, distinge chiar mai mult decît două vîrfuri de accentuare.

1. **Clausula de patru silabe,** de tipul ⏓⏑⏑⏓, este ilustrată prin exemple relativ numeroase: „liniște greá" (VII 82), „spûlber de vînt" (XI 28), „záre de deál" (XIII 244), „nínge domól" (XIII 1020). Deși de numai patru silabe, această clausulă poate cuprinde în structura ei unități sintactice foarte bine sudate (substantiv urmat de atribut adjectival sau prepozițional, verb însoțit de determinant circumstanțial etc.), prinse, ca în chingi, între două silabe accentuate: ⏓⏑⏑⏓ *(liniște greá)*. În schimb, atributul substantival genitival — purtînd, indiferent de gen sau număr, accentul pe silaba radicală — nu poate fi cuprins în structura acestei clausule.

Accentuarea ultimei silabe face ca pauza impusă de punctuație să curme brusc fluxul ritmic, prelungindu-i însă ecoul și concentrînd, totodată, atenția asupra celor ce urmează. Așa, de pildă, dacă situăm prima dintre clausulele citate mai sus în angrenajul ei sintactic firesc, constatăm că pauza — marcată grafic prin „punct" — căzînd după o silabă accentuată *(greá)*, intensifică raportul adversativ, exprimat, la începutul frazei următoare, prin adverbul restrictiv *numai*: „Era, în noapte, în întinderi necunoscute și nevăzute, o liniște *greá*" [.] *Numai* vîntul fîșîia ușor și purta fluturări de ninsoare" (VII, 82). După cum se poate vedea chiar din textul acesta — și constatarea rămîne valabilă pentru majoritatea cazurilor — clausula patrusilabică, întocmai ca și celelalte, încheie, de obicei, pasaje cuprinzînd descrieri de natură. Pulsația necurmată din viața firii ritmează fraza sadoveniană, punctîndu-i



Scanned with OKEN Scanner

la răstimpuri desfăşurarea. Acelaşi text ne permite să formulăm observaţia că, la Sadoveanu, clausula nu apare stingheră, ci conjugată cu un lanţ întreg de procedee — multe din domeniul poeziei — care converg la închegarea acelei a r m o n i i specifice prozei marelui scriitor. Astfel, ultimul cuvînt al clausulei — epitetul *greá* — face pereche cu primul cuvînt al întregului enunţ — *Erá* — alcătuind un fel de rimă interioară, care — ca şi pauza imediat următoare — valorifică sugestivitatea epitetului. Senzaţia unui spaţiu imens, sporită de întuneric şi pustietate, este sugerată prin volumul fonetic amplu al anumitor cuvinte cuprinzînd lungi şiraguri de silabe neaccentuate („...în întinderile necunoscute şi nevăzute"). Se adaugă procedee acustice, cum ar fi armonia imitativă („vîntul *fîşîia* uşor") şi r i t m a r e a întregii fraze adversative următoare:

Numai vîntul fîşîia uşor ◡ ◡ –́ ◡/◡ ◡ –́/◡ –́/
şi purta fluturări de ninsoare ◡ ◡ –́/◡ ◡ –́/◡ ◡ –́ ◡

Prima dintre propoziţii poate fi descompusă în unităţi metrice din ce în ce mai restrînse:

Numai vîntul ◡ ◡ –́ ◡
fîşîia ◡ ◡ –́
uşor ◡ –́

iar această „cădere" a cîte unei silabe, de la o unitate metrică la alta, sugerează, unei urechi atente, subţierea la răstimpuri a fuiorului de vînt, stingerea lui treptată.

Alteori clausula pecetluieşte un alineat întreg, în care crîmpeie întinse de frază se organizează ritmic, în strînsă legătură cu conţinutul. Iată contextul din care a fost desprinsă a doua dintre clausulele citate mai sus *(spulber de vînt)*: „*Cornul sună iar prelung, cu bătăi repetate de limbă.* În urma călăreţului care-şi agita în aer pălăria cu pană, *în pulberea de aur a soarelui pieziş*, apărură alţi călăreţi. *Apucaseră de-a dreptul prin jîneţe, învăluindu-le ca-n spulber de vînt*" (XI 27—28). Este interesant de remarcat că proza recurge la podoabele ritmului tocmai şi numai în acele pasaje în care conţinutul şi atmosfera sînt foarte apropiate de domeniul poeziei. Astfel, în textul citat anterior, primul fragment ritmat evocă unul din laitmotivele poeziei romantice — chemarea prelungă a cornului. Enunţul se rînduieşte

într-o suită de dactili, care alcătuiesc un hexametru perfect, cu cezură după a șaptea silabă :

Cornul sună iar prelung, cu bătăi repetate de limbă.

– ◡ ◡ – ◡ ◡ ◡ – || ◡ ◡ – ◡ ◡ ◡ – ◡ ◡ ◡ – ◡

Cititorul pierde, apoi, sentimentul ritmului, dar îl redobîndește îndată ce prozatorul notează într-un fel de paranteză — izolată, grafic, prin virgule — un detaliu plastic și cromatic de o remarcabilă forță sugestivă :

, în pulberea de aur a soarelui pieziș,

◡ – ◡ ◡ ◡ – ◡ | ◡ – ◡ ◡ ◡ –

În sfîrșit, ultima propoziție învederează și ea o structură ritmică ușor identificabilă, în care este prinsă și clausula :

Apucaseră de-a dreptul prin fînețe,

◡ ◡ – ◡ ◡ ◡ – ◡ ◡ ◡ – ◡

învăluindu-le ca-n spulber de vînt.

◡ ◡ ◡ – ◡ ◡ ◡ – ◡ ◡ ◡ –

Textul se lasă, așadar, descompus în două unități poenice, de tip diferit. Succesiunea rapidă a numeroaselor silabe neaccentuate (◡ ◡ ◡ – ◡ ◡ ◡ ...) redă, auditiv, mișcarea sprintenă a călăreților.

Am insistat ceva mai mult asupra acestui prim tip de clausulă, întrucît observațiile formulate acum rămîn, în continuare, valabile și pentru restul expunerii.

2. **Clausula de cinci silabe** comportă diferite tipuri, și anume :

a) ◡ – ◡ ◡ –, de exemplu : „săgéți de argínt“ (III 9), „cuibáre de fóc“ (XVIII 163), „buiéstru domól“ (XVIII 278) etc. Această clausulă — întocmai ca și celelalte, a căror ultimă silabă cade sub ictus — nu tolerează, în structura ei, atributul substantival în cazul genitiv.

b) – ◡ ◡ ◡ –; tip metric mai rar, de pildă : „ábur vioríu“ (XV 20).

c) – ◡ ◡ – ◡, de exemplu : „țeásta zdrobítă“ (II 21). Aceasta este cea mai frecventă clausulă de cinci silabe și, totodată, una din cele mai răspîndite în întreaga proză sadoveniană. Ea corespunde, de fapt, cunoscutului vers a d o n i c, familiar versificației clasice greco-romane, unde

încheia strofa s a f i c ă, folosită și de Eminescu în celebra sa *Odă (în metru antic)*, unde cuvîntul *singurătății* constituie, el singur, al patrulea vers din prima strofă :

„Nu credeam să-nvăț a muri vrodată ;
Pururi tînăr, înfășurat în manta-mi,
Ochii mei nălțam visători la steaua
*Singurătății*".

Structura metrică a acestei clausule permite ca, în tiparele ei, să-și poată găsi loc diferite unități sintactice compacte, cum sînt :

— *substantiv + atribut adjectival :* „lînă mițoásă" (V 220), „iárbă mărúntă" (VI 601), „hórbotă álbă" (VII 449), „cálea întoársă" (XII 65), „floáre tîrzíe" (XIII 91), „tágmă vicleáná" (XVI 242), „mínte puțínă" (XVI 264), „frúntea-i plesúvă" (XVIII 381) etc. ; „zímbet subțíre" (XV 152), „tăul cel négru" (XV 247) ; la plural : „nópți nedormíte" (II 52), „ráze apoáse" (II 562), „róți neclintíte" (III 92), „pîcle ușoáre" (VII 401), „lótri prădálnici" (XII 63), „lócuri tihníte" (XIII 275) etc.

— *substantiv + atribut substantival cu prepoziție :* „búră de lácrimi" (I 12), „noápte de toámnă" (I 113), sítă de áur" (I 704), „báie de ráze" (III 104), „púncte de soáre" (III 130), „píclă de sínge" (V 647), „búră de róuă" (VII 71), „șfichi de matásă" (XII 65), „sémn de mînie" (XII 276), „flúturi de zloátă" (XIII 574), „áce de stíclă" (XIII 589), „iázul de vále" (XVIII 413) etc. În cadrul clausulei pe care o discutăm, această îmbinare sintactică este foarte bine reprezentată, iar exemplele aparțin, în majoritate, unor descrieri de natură, cu o puternică tentă afectivă și metaforică.

— *substantiv + atribut substantival în genitiv :* „múrmurul cóbzei" (II 52). Este vorba, bineînțeles, de substantivele f e m i n i n e în genitiv, și numai la singular („liniștea *nópții*", VII 163), căci numai ele se pot încadra în structura unei clausule ale cărei ultime două silabe reprezintă, ca în cazul nostru, un troheu (⏑ ⏒). Ca atribute în genitiv, masculinele și neutrele — iar, la plural, și femininele — au nevoie de tiparul, mai cuprinzător, al unei clausule sfîrșind într-un dactil (⏑ ⏒ ⏒). Iată acum un șirag de exemple, însoțite de precizarea că această clausulă se bucură de o largă răspîn-

dire în proza lui Sadoveanu : „línia zării" (VI 471), „liniștea mórții" (IX 178), „ária mării" (IX 282), „márginea lúmii" (X 516), „bólta pădúrii" (XI 27), „créștetul bólții" (XI 148), „frúnzele toámnei" (XI 346), „árșița zilei" (XII 110), „ápa Moldóvei" (XIII 91), „válea Frumoásei" (XVI 335), „ștíma pustíei" (XVII 253), „zárea amiézii" (XVII 305), „válea Moldóvei" (XVIII 137), „áurul lúnii" (XVIII 380) etc.

Formează clausule asemănătoare :

— *atribut adjectival + substantiv :* „máre cutrémur" (XIII 473) ;

— *părți de propoziție coordonate între ele :* „rîpi și ponoáre" (XIV 493), „chípul și glásul" (XVI 243), „lînă și blíndă" (XVIII 409) ;

— *adjectiv + complement de relație :* „hárnic la vórbă" (XVIII 163).

Deși determinatul lor rămîne în afară, unele cuvinte sau forme flexionare lungi de 5 silabe pot forma ele însele o clausulă de tip a d o n i c. Foarte numeroase sînt cazu·ile cînd cuvîntul *singurătate* — care face, dealtfel, parte din lexicul d o m i n a n t al lui Sadoveanu — apare, în această poziție, mai ales ca atribut în genitiv, dar și cu alte funcțiuni sintactice, formînd el singur clausula : „(tăcerea) síngurătății" (III 66) și (IX 203), „(farmecul) síngurătății" (VII 378), „(să-i îmblînzească) síngurătátea" (XIV 593). Evident, în toate aceste cazuri, se dezvoltă un accent secundar, destul de puternic, care lovește prima silabă, coincizînd, așadar, cu silaba accentuată a etimonului însuși : *síngur (+ătáte)*. În aceeași categorie se înseriază : „(coloarea) *nédumerírii*" (VII 286), „(dragoste) *némărginítă*" (XI 33), „(sabia) *înfricoșátă*" (XI 54), „(minune) *nébănuítă*" (XI 108). În toate aceste exemple determinantele care constituie clausulele dezvoltă accente secundare pe prefixe, adică pe silabele inițiale *né-*, *în-*, *né-*. Accentul secund este însă mai puternic, în cazurile cînd determinantul este exprimat printr-un adjectiv sau participiu prefixat cu *né-*.

Clausula poate fi identificată chiar dacă delimitarea ei, lăsînd în afară determinatul, reunește două determinante exprimate morfologic diferit : „(părețíi) négri de scínduri" (II 15), „(lenea) dúlce a zílei" (V 130), „(umbra) neágră a síhlei" (V 472), „(umbra) frátelui nóstru" (XVIII 265) ;



Scanned with OKEN Scanner

într-o situație puțin diferită se află „(răcoarea) miézului nópții" (V 524) și „(taina) miézului nópții" (XII 254), unde clausula este alcătuită numai aparent din două determinante, întrucît ele funcționează ca o singură unitate gramaticală exprimată printr-un cuvînt c o m p u s.

d) Formula metrică precedentă presupune un dactil (⏑ ⏑) urmat de un troheu (⏑ ⏑). Dacă facem ca dactilul să urmeze troheului, obținem un alt tip de clausulă, ceva mai rară la Sadoveanu, și anume ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ : „ceás al liniștii" (III 103), „cérul límpede" (III 293), „floáre vînătă" (XIV 488), „píclă úmedă" (XV 21). În structura acestei clausule pot să se încadreze, ca atribute în genitiv, și substantivele masculine și neutre — atît la singular cît și la plural — întrucît clausula sfîrșește cu un „pes" d a c t i l i c (⏑ ⏑) : „pícla *múnților*" (VII 380), „lénea *soárelui*" (XIV 488) etc.

e) Dacă înlocuim, în clausula de mai sus, unitățile metrice d e s c e n d e n t e (troheul și dactilul) prin cele a s c e n d e n t e corespunzătoare (iambul și anapestul), obținem un alt tip de clausulă de cinci silabe, a cărei formulă va fi următoarea : ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑. Fără să se bucure de frecvența clausulei a d o n i c e, exemplele nu întîrzie să se ivească : „cîndvá, de demúlt" (VI 543), „la vád, fremătînd" (XVIII 378), „albástru curát" (XIV 488), „din nóu, viforós" (XVIII 384).

Consider, iarăși, necesar să adaug aici cîteva observații cu caracter general, dintre care unele confirmă pe cele formulate în paginile precedente.

De cele mai multe ori ritmul clausulei contaminează și mediul sintactic înconjurător care dobîndește, astfel, o cadență ușor identificabilă pentru o ureche atentă la „sunetul" frazei. Iată, de pildă, una din clausulele citate mai sus reintegrată în contextul ei : „...cérga albástră de *lînă miţoásă*" (V 220). Împreună cu clausula, acest crîmpei de frază constituie o tetrapodie d a c t i l i c ă, ultimul „pes" fiind, ca în hexametru, c a t a l e c t i c, adică echivalînd cu un troheu : ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑.

Cînd succesiunea ritmică regulată nu poate fi surprinsă pe o întindere mai mare a frazei, clausula se delimitează, de obicei, ca o unitate r e a l ă nu numai din punctul de vedere m e t r i c, ci și din acela s i n t a c t i c, fiind astfel izolată printr-o pauză, care o precedă : „Băiatul lui Onișor

rămase privindu-l lung, pecînd oile, împrăștiate în juru-i, ciuguleau cu boturile lor mișcătoare *iárba mărúntă*" (VI 601). Pauza cade firesc, mijlocind restabilirea legăturii între grupul obiectului direct *(iárba mărúntă)*, care constituie însăși clausula, și verbul său regent *(ciuguleau)*.

Cînd o clausulă de tip a d o n i c este nemijlocit precedată de o silabă sub ictus, coliziunea celor două silabe accentuate face și mai necesară p a u z a care delimitează, foarte net, unitatea metrică finală. Ruperea fluxului fonetic poate dobîndi, în astfel de situații, un spor de expresivitate, ca în următorul caz, unde prozatorul păstrează ultimul loc al frazei, la clausulă, pentru grupul sintactic al subiectului însuși devenit acum mai pregnant, datorită pauzei care îl anunță : „De sute de ani stă această împărăție ca o comoară scumpă, pe care o împresură din patru zări *lótri prădálnici*" (XII 63). Grupul subiectului — alcătuit din substantiv + atribut adjectival și structurat într-o clausulă adonică ferm delimitată — capătă, în context, un relief deosebit, atît datorită t o p i c i i cît și grație p a u z e i care îl precedă. La rîndul ei, pauza nu numai că valorifică unitatea metrică imediat următoare, dar, despărțind două „vîrfuri" de accentuare atenuează șocul rezultat din coliziunea celor două silabe sub ictus.

Se întîmplă — și nu o dată — ca o clausulă să pecetluiască un capitol sau chiar o povestire întreagă. Este, între altele, cazul schiței *Întăiul spin* (VII 440). Prin faptul că însuși finalul narațiunii este punctat de o clausulă („hórbotă álbă"), impresia — atît de agreabilă — a ritmului stăruie în conștiința cititorului chiar și după lectura ultimelor slove...

3. **Clausula de șase silabe** prezintă, și ea, variante destul de diferite, dintre care — prin frecvența ei — cea mai importantă este :

a) clausula a m f i b r a h i c ă, avînd formula ⏑–⏑ ⏑–⏑ : „tăcére adîncă" (II 33), „zăbránic subțíre" (VII 302), „pădúre solémnă" (IX 23). Cum limba noastră are numeroase substantive și adjective trisilabice care — atît la nominativ cît și în restul flexiunii — poartă accentul pe silaba din mijloc, atributul adjectival împreună cu determinatul său se încheagă firesc în asemenea clausule a m f i b r a h i c e : „tăcérea hursúză" (X 443), „smochínii sălbătici" (XI 253),

„mireásmă subțíre" (XII 167). Din punct de vedere m e t r i c, ordinea în care se află, unul față de altul, cele două cuvinte este indiferentă. Alături de cazuri asemănătoare celor de mai sus, în care determinantul se găsește pe locul al doilea: „pădúrea *etérnă*" (XVI 608), pot fi identificate altele, cînd el este antepus determinatului său: „*amáră* mîhnire" (XIII 389). Aceeași clausulă poate fi obținută prin asocierea unui substantiv trisilabic de o structură amfibrahică (⏑–⏑) cu un atribut substantival prepozițional de tip trohaic (–⏑), legătura dintre cele două elemente ale sintagmei fiind mijlocită de o prepoziție atonă (⏑): „furtúnă de jále" (II 28), „mărgéle de gheáță" (XIII 78), „mireásmă de iárnă" (XIV 483), „mărgéle de ápă" (XVI 217), „lumínă de áur" (XVI 217). Determinantul poate sta și în cazul g e n i t i v, cu condiția ca el să fie exprimat printr-un substantiv feminin singular: „mirésmele *vérii*" (V 469), „afúndul *pădúrii*" (IX 175), „fantásmă *a mórții*" (XIII 341), „privéliștea *mării*" (XVI 306). De asemenea, predicatul cu obiectul său indirect — dacă, bineînțeles, el este exprimat tot printr-un substantiv feminin la singular — formează, uneori, aceeași clausulă: „se stînse vedérii" (XVIII 55).

Și această clausulă încheie, cîteodată, crîmpeie mai întinse de proză ritmată: „o máre/ *furtúnă de jále*" (II 28). Finalul frazei se organizează ritmic, într-o suită amfibrahică pură: ⏑–⏑/⏑–⏑/⏑–⏑: „se întínse/ / *tăcére adîncă*" (III 127) = ⏑⏑–⏑/⏑–⏑⏑–⏑; „și fínul de jós răspîndeá/ / *mirésmele vérii*" (V 469) = ⏑–⏑⏑–⏑⏑–⏑/⏑–⏑⏑–⏑.

Pe alocurea, clausula amfibrahică rotunjește cîte un fragment mai întins de autentic p o e m în p r o z ă, unde ritmului i se asociază și alte procedee ale f o n e t i c i i și s i n t a x e i p o e t i c e, cum sînt, de pildă, a l i t e r a ț i i l e, r e p e t i ț i i l e, s i m e t r i a f r a z e i etc. Iată, între multe altele posibile, un asemenea text: „*Peste n*oi un *n*our trecător a pus umbră. Dar acolo, departe, *lu*cește o *lu*mină mare *p*este *p*osomorîtele și albastrele *p*ăduri de brad, *peste* sate albe, *peste* coline trăgănate, *peste* revărsările Moldovei: toate se prevăd ca printr-un *zăbránic subțíre*" (VII 302).

Succesiuni ritmice perfect regulate î n c a d r e a z ă textul, ele fiind identificabile mai cu seamă la începutul

și la sfîrșitul lui : „Peste nói un nóur trecătór a pus úmbră. Dar acólo, depárte...“ ⏑⏑–⏑–⏑⏑–⏑–⏑⏑–⏑–⏑ „toáte se prevăd ca príntr-un zăbranic súbțire“ = –⏑⏑⏑–/ ⏑–⏑⏑–⏑⏑–⏑. Pentru a încheia inventarul procedeelor poetice la care recurge în acest fragment scriitorul, ar trebui să ne referim și la selecția sinonimică a termenilor („*zăbranic* subțire“), apoi la calitatea epitetelor întrebuințate („coline *trăgănate*“; „*posomorîtele* și *albastrele* păduri de brad“). Dobîndim, astfel, o imagine clară a convergenței mijloacelor artistice, a unității și a armoniei lor.

b) Foarte răspîndită se învederează clausula dactilică de șase silabe, alcătuită, așadar, din doi dactili și ilustrată prin îmbinări sintactice de tipul : „pácea cîmpíilor“ (III 129), „úmbră a ómului“ (III 147), „sómnul pămîntului“ (VII 317).

Structura interioară a acestei clausule se vădește perfect simetrică, iar al doilea cuvînt al îmbinării este, îndeobște, un atribut substantival în genitiv. El poate fi exprimat prin substantive aparținînd tuturor celor trei genuri, atît la singular cît și la plural, cu excepția femininelor singulare, care — sfîrșind de obicei într-un troheu (–⏑) — nu pot intra în structura unei clausule dactilice, decît dacă, la nominativ, sînt accentuate pe silaba antepenultimă, adică sînt proparoxitone (*lácrimă*, gen. : *lácrimii*). Din marele număr de exemple în stare să ilustreze clausula dactilică de șase silabe, reținem, deocamdată, doar cîteva : „súnetul *ápelor*“ (VII 344), „spáima *pămîntului*“ (XI 150), „drúmul *cîmpiilor*“ (XI 280), „púlberea *úliței*“ (XII 108), „teáma *genúnelor*“ (XIII 927). Îmbinările sintactice de altă natură decît cea amintită mai sus — adică substantiv + atribut substantival în genitiv — sînt ceva mai rare : „(freamătul) *dúlce al téilor*“ (I 68), „floárea *cea vășnică*“ (V 22), „stélele *vășnice*“ (XVII 295). Unele cuvinte de cinci silabe — *singurătate*, de pildă — pot dobîndi, la genitiv plural, prin flexiune, formula clausulei aci discutate : „(ochi al *singurătăților*“ (VII 312), „(tăcerea) *singurătăților*“ (XVI 260), „(mîhnirea) *singurătăților*“ (XVIII 28).

Datorită celor două silabe neaccentuate care încheie enunțul, această clausulă — pronunțat descendentă — este deosebit de melodioasă : „cúrgerea toámnelor“ (XVI 213)

și, prin urmare, adecvată pasajelor descriptive și imaginilor acustice, cum se poate lesne observa din structura lexicală a contextelor unde trimit citatele folosite mai sus. Îmbinări ca : „*súnetul* ápelor", „*cîntec* al ápelor", „*(freámătul)* dúlce al téilor", la care vin să se adauge : „*șúietul* brázilor" (VI 558 și IX 15), „*súnetul* glásului" (XI 173), „*țîpătul* pájurei" (XIV 511) etc. confirmă cele spuse anterior cu privire la virtuțile expresive ale acestei clausule dactilice.

c) Ceva mai rară este clausula anapestică de șase silabe : ⏑⏑–⏑⏑–. Datorită structurii fonetice oxitone a tuturor gerunziilor românești, această clausulă este realizată mai ales cu ajutorul unor asemenea forme verbale coordonate de obicei prin conjuncția copulativă : „chiuínd și urlínd" (VII 636). Formula sa metrică — pregnant ascendentă — o face potrivită pentru sugerarea unor mișcări puternice sau chiar violente, cum se poate ușor constata, în cazul următor, din însuși conținutul textului care o precedă : „Pe neașteptate poteca pe care suiseră ei la prag începu să sune. Călimanii se holbară unul la altul și se vîrîră cu spatele în păretele de stîncă. Ionuț abia avu vreme să se ferească din marginea rîpii, cuprinzînd pe după cap pe Pehlivan și grămădindu-l în pămînt. Tataru năvălise la cai, ca să-i stăpînească. *Boúrul veni năprásnic la deál, / / fumegînd și pufnínd*" (XIII 497—498). Dealtfel, întreaga frază pe care o încheie clausula este ritmată, putînd fi descompusă în două unități metrice și anume :

Boúrul vení năprásnic la deál ⏑–⏑⏑–||⏑–⏑⏑–
fumegînd și pufnínd ⏑⏑–⏑||⏑⏑–.

La rîndul ei, prima unitate metrică *(Boúrul veni năprásnic la deál)* are o structură interioară simetrică, în sensul că subiectul și predicatul *(Boúrul veni)* — pe de o parte — grupul determinantelor *(năprásnic la deál)* — pe de alta — alcătuiesc, fiecare, cîte o dipodie amfibrahică al cărei ultim „pes" este catalectic (⏑–⏑⏑–). Și în acest caz — ca în atîtea altele deja discutate — acordul dintre conținutul enunțului și organizarea sa ritmică este desăvîrșit, prilejuind, încă o dată, acea armonie învăluitoare, specifică textului sadovenian.



Scanned with OKEN Scanner

d) De o frecvență relativ mare se bucură, la Sadoveanu, clausula ⏑–⏑⏑–⏑ : „márginea pădúrii“ (V 215 și IX 175), „súsur al tăcérii“ (VI 169), „márginile lúmii“ (VII 309). Mi se pare interesant să amintesc faptul — semnificativ pentru virtuțile melodice ale acestei clausule — că al doilea dintre exemplele citate mai sus („súsur al tăcérii) încheie o pagină admirabilă, în care povestitorul descrisese, cu arta-i cunoscută, cîntecul privighetorii :

„Un cîntec de dragoste fără cuvinte, — un cîntec așa de înțeles și de puternic ! Fiecare înmlădiere își avea răsunetul și tălmăcirea în sufletul nostru. Adieri sfioase, tremurări delicate și dulce-strecurate, nalte și subțirele, ca-ntr-o piculină încă necunoscută, care va rămînea totdeauna o taină. Pe urmă pornea *bătaia* privighetorii, așa de pasionată și de expresivă, chemări repetate, urmate de tremurări prelungi, — triluri care începeau puternic, apoi descreșteau domol pînă ce abia se auzeau, pînă ce rămînea numai un fel de *súsur al tăcérii*“ (VI 169).

Clausula face „chenar“ cu secvența inițială *(Un cîntec de dragoste fără cuvinte)*, și ea ritmată (⏑–⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–⏑).

Cantabilitatea acestei clausule — alcătuită dintr-un peon (–⏑⏑⏑) și un troheu (–⏑) — rezultă din aceea că ea grupează laolaltă trei silabe neaccentuate (⏑⏑⏑), fără a degaja, îndeobște, accent secundar pe cea din mijloc : „cérul depărtării“ (X 437), „frúnzele pădúrii“ (XI 126), „fírele iubírii“ (XII 89), „múgurul pădúrii“ (XIV 397). Caracterul melodios al clausulei sporește prin armonizarea vocalelor sub ictus : „frúnzele pădúrii“, „múgurul pădúrii“, fírele iubírii“. În ultimul caz, această armonizare a vocalelor sub ictus se extinde și în afara clausulei : „(gîzele se țeseau în raiul lumínii pe) *fírele iubírii*“ (XII 89).

Cel de-al doilea element lexical al clausulei în discuție este, de obicei, un atribut substantival în genitiv — ca mai sus — sau prepozițional : „púlberea de ráze“ (I 131), „țípete de spáimă“ (II 14), „hórbote de spúmă‘ (X 573). Sînt posibile, însă, și alte combinații sintactice : „neágră și pustíe“ (VII 268), „(lumea) úmbrelor durérii“ (VII 1905), „gînduri după gînduri“ (V 139). Dacă desfășurarea ideii impune, în interiorul clausulei, un popas care ar dizloca elementele ei alcătuitoare, pauza trebuie totuși astfel dozată, încît unitatea metrică să nu fie păgubită : „(trebuia să se prăvălească) *moártea, ca un vífor*“ (II 56). Aparent, pauza ar trebui să survină înainte de comparație („ca un



Scanned with OKEN Scanner

vifor"). Reprezentînd însă o unitate obiectivă, clausula este „salvată" prin apariţia unei c e z u r i destul de puternice între predicat *(să se prăvălească)* şi subiect *(moartea)*. În felul acesta clausula este delimitată precis, iar tensiunea afectivă a enunţului sporeşte, prin „căderea" neaşteptată a subiectului *(moartea)*, imediat după pauză.

Cred că, şi de data aceasta, este nimerit să restitui măcar una sau două dintre clausulele de mai sus, contextului lor firesc. Cititorul se va convinge, astfel, lesne că ritmarea enunţului în partea lui finală nu constituie, de obicei, un procedeu exterior, formal, ci răspunde întru totul cerinţelor conţinutului, încununînd, cu încă o podoabă, un mediu lingvistic prin excelenţă p o e t i c :

„Într-un tîrziu, auzii lămurit plescăitul moale al vîslei. Mă uitam în toate părţile; nu ştiam de unde vine. Apoi, deodată, din întunericul trestiilor, izvorî în marea de lumină luntrea plutind lin, şi fata, neclintită în luntre, prin púlberea de ráze" (I 131); „Pîraiele au prins a suna altfel, cu zvon de clopoţei, şi sar pe trepte de stîncă şi gheaţă — şi apar din ele arătări de-o clipă jucînd, cu rochiţi şi hórbote de spúmă" (X 573).

Abia dacă mai trebuie precizat că, în ambele texte de mai sus, procedeele poetice abundă. Structura frazelor este extrem de sobră, scriitorul recurgînd exclusiv la juxtapunerea sau coordonarea unor propoziţii principale. Aliteraţiile (*l*umină, *l*untrea, *l*in), cuvintele onomatopeice *(plescăitul)*, frecvenţa termenilor din domeniul acustic *(suna, zvon de clopoţei)*, epitetele *(moale, lin)*, gingăşia şi diafanitatea imaginilor *(marea de lumină, rochiţi şi horbote de spumă, pulberea de raze)* reprezintă cîteva din trăsăturile care — împreună cu clausula — conferă acestor pasaje un colorit poetic pregnant. Trebuie, în sfîrşit, remarcat că, şi în afara clausulei, pot fi identificate pasaje care se lasă organizate ritmic: „Într-un tîrzíu auzíi lămurít // plescăítul moále al vîslei" ⏑–⏑–⏑–⏑–//⏑–⏑–⏑–⏑–; „şi sár pe trépte de stîncă şi gheáţă" ⏑–⏑–⏑–⏑–⏑–⏑– etc.

e) Ultima variantă a clausulei de şase silabe (⏑–⏑–⏑⏑) este mai rară decît celelalte, deşi cuprinde îmbinări deosebit de armonioase: „ninsoárea flórilor" (I II), „dulceáţa sómnului" (X 576). Faptul că silabele accentuate se găsesc grupate simetric la mijloc (–⏑–), prinse între

silabe neaccentuate (◡ ⏑́ ◡ ⏑́ ◡ ◡), îi creează acestei clausule o curbă intonațională melodioasă și lină.

4. **Clausula de șapte silabe** comportă, la rîndul ei, cîteva variante, dintre care voi reține doar pe cele mai notabile:

a) ⏑́ ◡ ◡ ⏑́ ◡ ◡ ⏑́ : „sínge din síngele lúi" (III 131), „cétină joásă de brád" (V 475). Este vorba, deci, de o clausulă de tip d a c t i l i c, cu ultimul „pes" catalectic (⏑́) și cu trei accente distribuite simetric: súnetul glàsului éi" (VII 327), „fóșnetul stráiului éi" (XV 161). Această clausulă, mai cuprinzătoare, poate reuni, în interiorul ei, un număr relativ mare de cuvinte, iar urechea noastră percepe cu încîntare ritmarea unor crîmpeie destul de întinse din partea finală a frazei: „Acolo, în fundul zării, mai mult către ochiul drept decît către ochiul stîng, au fóst odinioáră *códri meréi de stejár*" (XVIII 183). Menționez, în treacăt, întrebuințarea a d j e c t i v a l ă, ca în limba veche, a adverbului *mereu*, care face posibilă îmbinarea, într-o imagine tulburătoare, a ideii de imensitate în timp de vechime, cu aceea de întindere nesfîrșită în spațiu. „Codri *merei*" nu înseamnă, așadar, numai „codri *veșnici*", ci, totodată, și „codri care *nu se mai sfîrșesc*". Sugestia statorniciei, a nesfîrșirii și a imensității este intensificată de cel de-al doilea epitet, *de stejar*, iar în felul acesta expresia, în ansamblul ei — turnată în tiparele sonore ale metrului dactilic [7] — devine, raportată la conținutul întregii opere, un fel de simbol al dăinuirii prin vreme.

Cred că este util să remarc, în încheierea acestui comentariu, că la un p o e t cum este Nicolae Labiș — profund și organic legat de marele prozator moldovean — expresia discutată revine în două rînduri:

*„Copilăria lui înfometată*
*Și-a petrecut-o-n* c o d r i i c e i m e r e i
(PI, 116);

*„Eu m-am născut acolo pe unde munții cîntă*
*Cînd vîntul se avîntă prin* c o d r i i c e i m e r e i"
(PI, 356).

b) O variantă, ușor deosebită, a clausulei de mai sus este următoarea: ⊿ ◡ ◡ ⊿ ◡ ◡ ⏓. După cum se vede, ultima silabă este foarte slab accentuată. De obicei, în acest tipar intră grupuri sintactice alcătuite din substantiv urmat de un determinant genitival, deci numai două cuvinte. Bineînțeles, în asemenea situații, unul din ele, mai precis al doilea, va fi un cuvînt lung, de patru sau cinci silabe, umplînd cea mai mare parte a clausulei și dezvoltînd un slab accent secundar pe silaba desinențială (◡): „négura ópcinilor" (VII 424), „róua fînáțurilor" (X 77). Asemenea clausule formează, îndeobște, unități bine distincte, a căror delimitare depinde însă de poziția lor contextuală. Iată, de pildă, contextul din care am desprins prima clausulă: „Prin brazi șerpuiră șuiete și învolburări, ploaia se învălui în vîrtejuri; trecu — și ropotul ei suna departe pe codri, iar cînd ajunsei acasă, cu ochii plini de icoana unei clipe grozave, o suliță lungă de soare străpunse de la asfințit *négura ópcinilor*" (VII 424). Structura metrică a clausulei este ⊿ ◡ ◡ ⊿ ◡ ◡ ⏓, deci prima silabă este accentuată; pe de altă parte, ultima silabă a cuvîntului imediat anterior *(asfințìt)* se află, și ea, sub accent. Coliziunea celor două silabe accentuate impune și de data aceasta, întrucît ele sînt nemijlocit învecinate, o pauză, un popas, care face posibilă o delimitare și mai netă a unității metrice finale: „o suliță lungă de soare străpunse de la asfințit / / *négura opcinilor*". De fapt, în această propoziție, și grupul sintactic al subiectului *(súliță lúngă de soáre)* este ritmat (⊿ ◡ ◡ ⊿ ◡ ◡ ⊿ ◡), contribuind la cumpănirea armonioasă și melodică a întregului context.

c) O altă clausulă de șapte silabe (⊿ ◡ ◡ ⊿ ◡ ⊿ ◡) este bazată pe asocierea unui dactil (⊿ ◡ ◡) cu doi trohei (⊿ ◡ ⊿ ◡): „fráte cu tíhna stíncii" (XIV 395). Întocmai ca în atîtea alte cazuri, pot fi identificate, și în interiorul acestei clausule, elemente lexicale sugerînd percepția acustică: „ploáie de *sónuri* fíne" (XII 22), „*zvónul* etérn al mării" (IX 281). Această ultimă clausulă este reluată, în același volum (IX) și în aceeași operă *(Olanda)*, la numai cîteva zeci de pagini (IX 281 și 344). Fără îndoială, ea s u n a plăcut urechii maestrului, foarte atent la c a d e n ț a frazelor sale. Dacă angrenăm clausula în contextul său, ne dăm imediat seama că ea este riguros delimitată ca

unitate metrică finală, cu ajutorul p a u z e i, marcate și prin procedee grafice [—], care o precedă : „vîntul curge și el fără încetare cu susur domol, aducînd — înăbușit [—] *zvónul etérn al mării*". Prin izolarea relativă a unității metrice cît și prin conținutul ei lexical, clausula de mai sus dobîndește o armonie adîncă și solemnă, de o sugestivitate remarcabilă.

d) Bogat ilustrată este și clausula ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ; „zărea asfințitului" (VI 438), négurile múnților" (VII 76). Formula ei metrică se bazează pe asocierea unui peon (– ⏑ ⏑ ⏑) cu un dactil (– ⏑ ⏑), cuprinzînd, de obicei, două cuvinte lungi, dintre care al doilea este, aproape totdeauna, un determinant în genitiv.

Mi se pare interesant să remarc, în cazul unui scriitor structural legat de creația folclorică, faptul că acest tip de clausulă de șapte silabe are o formulă metrică și lexico-gramaticală foarte asemănătoare cu aceea a versului popular trohaic. Într-adevăr, – ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ = – ⏑ u ⏑ u ⏑. Îmbinări ca : „țáncurile múnților" (VII 407), „válurile códrului" (IX 14), „stréșina brădétului" (XIV 574), „páserile cérului" (XVI 77), corespund aidoma — din punct de vedere metric, gramatical și, uneori, chiar lexical — multor versuri populare de tip trohaic (u ⏑ u ⏑ u ⏑ u ⏑).

Și de data aceasta înregistrăm, în structura clausulei, numeroși termeni denumind diferite aspecte ale percepției acustice : „*pócnetele* bicelor" (I 12), „*liniștea* cuprínsului" (I 27 și III 283), „*zvónuri* ale liniștii" (V 157), „*șoáptele* legéndelor" (VI 351), „*cîntecul* tălăngilor" (VII 396), „*zvónuri* ale úndelor" (X 411), „*șúietele* brázilor" (X 602), „*picurul* tălăngilor" (XVI 49). Capacitatea expresivă a acestor termeni, dintre care unii *(șuiet, picur, șoaptă)* au un caracter onomatopeic mai mult sau mai puțin pronunțat, sporește considerabil prin situarea lor aproape de sfîrșitul frazei, unde „punctul" invită glasul sau ochiul să se destindă.

e) Destul de frecventă este și clausula ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑. Ea se caracterizează, din punct de vedere metric, printr-o desăvîrșită simetrie, concentrînd, exact la mijloc, un grup compact de trei silabe neaccentuate (⏑ ⏑ ⏑) precedat de un iamb (⏑ –) și urmat de un troheu (– ⏑) : „cărbúne și pucioásă" (II 28), „lumína diminéții" (V 47), „culcúșul



Scanned with OKEN Scanner

de otávă" (V 473), „cotloánele pădúrii" (XV 66), „strigóiul amintírii" (XVIII 277) etc.

f) O structură perfect simetrică are și clausula ⏑ ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ ⏑. Spre silaba centrală, neaccentuată (⏑), crește (⏑ ⏑ ⏓), iar apoi descrește (⏓ ⏑ ⏑) curba sonoră a enunțului cuprins în limitele clausulei: „rumeneála zórilor" (I 14), „strălucírea flórilor" (V 288) etc.

Dintre celelalte variante ale clausulei de șapte silabe, amintesc:

⏑ ⏑ ⏓ ⏑ ⏑ ⏓ ⏑: „începútul durérii" (VI 177), „bolovánii de sáre" (VI 247);

⏑ ⏑ ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑: „se mistuí în úmbră" (VII 219);

⏑ ⏓ ⏑ ⏑ ⏓ ⏑ ⏑: „grumájii nahlápilor" (XIV 529);

⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ ⏑ ⏓: „pluteáu domól funigéi" (XIII 340) etc.

5. **Clausula de opt silabe.** În această categorie se încadrează numeroase clausule p e o n i c e alcătuite din doi peoni de același tip sau de tip diferit:

⏓ ⏑ ⏑ ⏑ ⏓ ⏑ ⏑ ⏑: „créngile mestécenilor" (VII 475), „táină a adíncurilor" (X 396);

⏑ ⏓ ⏑ ⏑ ⏑ ⏓ ⏑ ⏑: „întínderea cîmpíilor" (I 101), „asémenea gîngánie" (XIII 403), „talázuri prăvălátice" (XVI 14);

⏑ ⏑ ⏓ ⏑ ⏑ ⏑ ⏓ ⏑: „bîntuíre de furtúnă" (II 18), „veșnicía întristării" (XII 156), „ascuțíme și tărie" (XII 204), „agerímea și mireásma" (XIII 353);

⏑ ⏑ ⏓ ⏑ ⏑ ⏓ ⏑ ⏑: „aburírile vîntului" (II 50), „sub sprînceána pădúrilor" (XIII 510), „cătră zárea furtúnilor" (XVIII 115);

⏑ ⏑ ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ ⏑: „spre depărtárea văilor" (X 601), „în adiérea vîntului" (XVIII 163);

⏑ ⏑ ⏑ ⏓ ⏑ ⏑ ⏑ ⏓: „o doborí ș-o sugrumă (XI 142), „ca mîngîiérea unui vís" (II 50).

Dacă — așa cum, dealtfel, am mai procedat — extindem noțiunea de clausulă și asupra unui cîmp metric mai întins, cuprinzînd trei silabe accentuate, vom putea distinge, în cadrul acestei categorii, și o clausulă dactilică de opt silabe: ⏓ ⏑ ⏑ ⏓ ⏑ ⏑ ⏓ ⏑, cu ultimul „pes" catalectic. Exemplele sînt destul de numeroase: „ápa fierbînd la răstoáce" (I 57), víforul cáre veníse" (II 27), „iár mă împrésură gólul" (III 311). Din punct de vedere gramatical, această clausulă poate reuni diferite îmbinări de cuvinte, uneori propoziții

întregi, dar tipul cel mai frecvent este acela constituit dintr-un substantiv urmat de două determinante : „púlberea *lúi de lumină*" (II 46), „púlberea *lină de áur*" (III 7), „lárma *de vál a mîniei*" (III 128), „hórbotă *álbă de floáre*" (VII 327), „ápe *crușite de sînge*" (XIII 822). Dacă, însă, primul cuvînt se caracterizează printr-un volum fonetic masiv, atunci nu mai încape, în structura limitată a clausulei, decît un singur determinant : „síngurătáte *fecioáră*" (XVI 260).

Armonia clausulelor de opt silabe — mă refer la cele p e o n i c e, unde fenomenul este mai ușor de sesizat — cîștigă, în anumite cazuri, și de pe urma identității vocalelor aflate în poziție accentuată : „créngile mestécenilor" (VII 475), „întínderea cîmpíilor" (I 101), „talázuri prăvălátice" (XVI 14). Impresia acustică, prilejuită de o asemenea „întîlnire" a vîrfurilor de accentuare — despărțite printr-un cimp silabic aton destul de întins — este deosebit de agreabilă și de stăruitoare.

6. **Clausula de nouă silabe** este, fără îndoială, ceva mai rară. De o anumită frecvență se bucură totuși formula ⏑⏑⏑–⏑⏑⏑⏑–⏑, cuprinzînd fie cuvinte lungi : „*sălbătăciúnile* pădurii" (XI 196 și XII 136), fie structuri sintactice complexe, uneori chiar propoziții întregi : „se prevedeáu ca printre géne" (III 13). Pentru a ne convinge că și în asemenea situații clausula poate reprezenta o unitate reală, delimitată în context, iată un citat mai amplu, cuprinzînd nu numai clausula, ci și restul frazei pe care aceasta o încheie : „După ce a rostit măria sa aceste vorbe, a rămas visînd îndelungă vreme cu fruntea plecată în palme și cu coatele pe genunchi și a oftat, cugetînd la toate cîte se petrecuseră în acea zi *ca într-un spúlber de furtúnă*" (XIII 1019—1020). Este în afară de orice îndoială că, în fraza de mai sus, clausula *ca într-un spúlber de furtúnă* (⏑⏑⏑–⏑⏑⏑⏑–⏑) nu constituie o unitate metrică artificială, desprinsă arbitrar din context, ci una reală, obiectivă, bazată pe o îmbinare sintactico-stilistică unitară, cu care coincide și căreia i se suprapune. Chiar dacă nu e marcată prin mijloace grafice, pauza cade firesc și necesar înaintea clausulei („cîte se petrecuseră în acea zi // *ca într-un spúlber de furtúnă*"), reliefînd-o puternic.



Scanned with OKEN Scanner

Înainte de a încheia, sînt necesare două observații cu caracter general:

În cadrul clausulelor alcătuite dintr-un număr par de silabe (6, 8, eventual 10), se constată o anumită tendință a scriitorului de a grupa, două cîte două, cuvinte cu aceeași structură metrică: dactilică, anapestică sau peonică. În clausula „sîngele ciutelor" (V 473), de pildă, cei doi dactili se suprapun fiecare cîte unui cuvînt (*sîngele* = ⏑ ⏑; *ciutelor* = ⏑ ⏑). Cum faptele de acest gen mișună în proza sadoveniană, nu e greu să înmulțim seria exemplelor:

— clausule dactilice (⏑ ⏑/⏑ ⏑): „stîncile múnților" (VI 562), „úmbrele/básmelor" (VI 542), „fúrcile/fágului" (XI 154), „lámura/soárelui" (XI 360), „zînele/líniștii" (XIV 483), „fúlgerul/zórilor" (XIV 502 și 525), „cúrgerea/toámnelor" (XVI 213), „stélele/vésnice" (XVII 295);

— clausule anapestice (⏑ ⏑ ⏑/⏑ ⏑ ⏑): „scînteínd /argintíu" (XIV 536), „toporáș/fumuríu" (VI 173);

— clausule peonice: (⏑ ⏑ ⏑ ⏑/⏑ ⏑ ⏑ ⏑): „glásurile/ prímăverii" (XIV 564), „árcurile / cétinilor" (XI 154). După cum se poate lesne observa, fiecare din cuvintele clausulei respective constituie, luat izolat, cîte un peon: glásurile, árcurile = ⏑ ⏑ ⏑; prímăverii, cétinilor = ⏑ ⏑ ⏑; ⏑ ⏑ ⏑/⏑ ⏑ ⏑: „poiénile / pădúrilor" (XIII 56), „viroágele / platóului" (XVI 18), „răspîntenea / fundácului" (XVI 286), „dihánie / acvátică" (XVIII 450); ⏑ ⏑ ⏑/ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑: „dezvălírea / diminéții" (XIII 1014), „curcubée / trecătoáre" (XIV 562), „amintíre / scufundátă" (XV 85), „harmasárul / vijelíei (XVIII 254);

— clausule dezece silabe: (⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑/⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑): „singurătáte / înfricoșátă" (XIV 508), „singurătáte / posomorită" (XVI 18). Și de data aceasta, ambele cuvinte, alcătuind clausula de zece silabe, au o structură metrică identică: ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑; ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ / ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑: vîrtéjurile / prăpăstiilor" (XV 246).

Parcurgînd, cît de fugar, lista exemplelor folosite în cadrul acestei cercetări, sîntem frapați de raritatea — relativă — a clausulelor oxitone, și dimpotrivă, de frecvența celor proparoxitone. Acestea din urmă fac posibilă prezența masivă, la finalul frazei, a formelor de genitiv, care — nefiind niciodată accentuate pe ultima silabă

— asigură, înainte de pauză, destinderea lină, muzicală a curbei intonaționale. Poate că, cel puțin în parte, aci trebuie căutată explicația preferinței marelui prozator pentru construcțiile genitivale de tipul: „trandafiriul *zórilor*" (XV 34), „vioriul *amúrgului*" (VI 588), veșnicía *întristării*" (XII 156).

Prin frecvența, varietatea și, mai ales, prin congruența lor cu conținutul, clausulele — asociate, de cele mai multe ori, cu alte procedee din domeniul tehnicii poetice — constituie un aspect esențial și, în același timp, foarte original al a r m o n i e i atît de caracterstic stilului artistic sadovenian.

## *NOTE*

[1] **I. Coteanu,** *Despre tehnica stilului la Mihail Sadoveanu,* în volumul *De la Varlaam la Sadoveanu,* ESPLA, 1958, p. 463.

[2] Textul acesta a fost interpretat de **B. Cazacu** (*Aspecte ale oralității stilului lui Mihail Sadoveanu,* LR, IV, 1955, nr. 5) și **I. Coteanu** (*lucr. cit.*, p. 463).

[3] **B. Cazacu,** *Considerații asupra limbii și stilului din „Nicoară Potcoavă". de Mihail Sadoveanu,* în volumul *Studii de limbă literară,* ESPLA, 1960, p. 151.

[4] *Mihail Sadoveanu la șaptezeci și cinci de ani,* în volumul *Literatură universală și literatură națională,* ESPLA, 1956, p. 194. (Articolul redă textul cuvîntării ținute cu prilejul sărbătoririi maestrului, în ședință academică, la 14 noiembrie 1955.)

[5] Proza ritmică românească este, din păcate, deocamdată, prea puțin studiată. Chiar dacă au, prin forța lucrurilor, un caracter tangențial, rămîn, ca întotdeauna, pilduitoare, observațiile subtile ale lui **Tudor Vianu,** în *Arta prozatorilor români.* Interesul pentru atari probleme se vădește, la Tudor Vianu, și ulterior, de exemplu în *Observații asupra limbii și stilului lui A. I. Odobescu* (*Contribuții . . .*, I, p. 113 și urm.). De asemenea, studiul lui **Alexandru Niculescu,** *Structura frazei în stilul lui B. Delavrancea* (*Contribuții . . .*, I, p. 205 și urm.) cuprinde un capitol intitulat — semnificativ, din punctul de vedere care ne preocupă — *Ritmul. Armonia.* Într-o cercetare remarcabilă referitoare la *Începuturile prozei ritmice românești* (LR, X, 1961, nr. 5, p. 462—473), L. Gáldi — cercetător avizat al problemelor versificației noastre — semnalează m u z i c a l i t a t e a cîtorva dintre clausulele sadoveniene. Atît Gáldi cît și Coteanu (*lucr. cit.*) amintesc, printre cei care au intuit armonia și ritmul prozei marelui nostru scriitor, pe Profira Sadoveanu (M. Sadoveanu, *Opere,* I, 1940, p. XXIV) și pe Tr.



Scanned with OKEN Scanner

Săvulescu (*Studii şi articole închinate lui Mihail Sadoveanu*, ESLPA, f.a., p. 23). Cu excepţia, însă, a studiului amintit, datorat lui L. Gáldi, literatura noastră nu înregistrează, deocamdată, cercetări s p e c i a l e referitoare la problemele p r o z e i r i t m i c e. Vezi şi **Lidia Sfîrlea**, *Consideraţii cu privire la ritmul prozeil iterare româneşti*, SLLF/I, p. 91—129.

[6] Vezi şi consideraţiile lui **I. Coteanu**, *lucr. cit.*, p. 466 şi urm.

[7] Situîndu-ne pe linia interpretării tradiţionale, ar fi trebuit să consider cazurile discutate mai sus drept pasaje de proză ritmată, şi nu drept clausule, întrucît mediul organizat ritmic cuprinde mai mult de două silabe accentuate. Am preferat însă să extind şi asupra acestor cazuri noţiunea de clausulă, pentru că e vorba, de fiecare dată, de finaluri de frază, iar grupul cuvintelor închegate ritmic reprezintă, în toate situaţiile de mai sus, nu numai unităţi metrice, ci şi unităţi gramaticale perfect sudate.

Scanned with OKEN Scanner